A PRODUÇÃO MUSICAL CARIOCA ENTRE c.1780-1831

Paulo Castagna

1. Introdução

A história da música na Capitania do Rio de Janeiro possui uma fase de desenvolvimento restrito durante os séculos XVI e XVII - tal como ocorreu em São Paulo - sendo, no entanto, ainda mais obscura. Existem algumas notícias sobre a prática de polifonia e instrumentos de acompanhamento, como o órgão, entre frades do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, além do nome de alguns que se destacaram pela atividade musical, como Francisco da Cruz (?-c.1636), Plácido Barbosa (?-c.1639), Plácido da Cruz (?-1661), Plácido das Chagas (?-1666), Domingos do Rosário (?-1666), Leandro de São Bento (?-1673), Antônio de Santa Maria (?-1686) e Agostinho de Santa Maria (?-1707). Restaram-nos também nomes de alguns mestres de capela da matriz de São Sebastião nas décadas de 1640 e 1650, os padres Cosme Ramos de Morais e Manoel da Fonseca.[1]

Os primeiros cariocas que se notabilizaram pela atividade musical, no entanto, haviam se transferido para Portugal. João Seixas da Fonseca (Rio, 1691 - Roma, 1758) tornou-se conhecido por escrever a dedicatória e talvez auxiliar financeiramente a impressão das *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelleti* (Firenze, 1732), de Ludovico Giustini, considerada a primeira coletânea publicada de música para pianoforte de toda a história. Antônio José da Silva (Rio, 1705 - Lisboa, 1739), autor de textos de óperas e comédias, teve seus libretos utilizados nas óperas de Antônio Teixeira (1707-1755). O mulato Domingos Caldas Barbosa (Rio, 1738 - Lisboa, 1800) chegou em Lisboa em 1770 e cinco anos depois começava a ser conhecido por suas *modinhas*, cujos textos - com o título de *cantigas* - foram publicados no *Viola de Lereno* (Lisboa, 1798 e 1826).

Como resultado do enriquecimento da cidade do Rio de Janeiro, em virtude da proximidade com Minas Gerais, incrementou-se a atividade musical na segunda metade do séc. XVIII, fazendo surgir, de forma tão abrupta como ocorrera em Minas, uma grande demanda para os profissionais da área. Francisco Curt Lange levantou os nomes de músicos que atuaram na igreja de São José do Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX. Entre os que com mais freqüência assinaram recibos pela execução de música nas solenidades, estiveram Francisco Pereira Xavier (no período 1758-1764), Antônio Barreto (1764-1767), José Ferreira de Souza (1799-1802) e José do Carmo Torres Vedras (1804-1816), além dos organistas Francisco Inácio de Jesus Maria (1758-1764), Manoel Ferreira da Cruz (1765-1781) e Vicente Martins Cordeiro (1782-1817).[2]

Participaram, porém, de uma forma mais ampla na vida musical da cidade na segunda metade do séc. XVIII e inícios do séc. XIX, o compositor Antônio Nunes Siqueira (1701-?), mestre da capela do Seminário de São José, o compositor Manuel da

---

[1] Cf. SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343 p.
[2] LANGE, Francisco Curt. A atividade musical na Igreja de São José do Rio de Janeiro. *Revista de Música Latino Americana / Latin American Music Review*, Austin, v.6, n.2, p.201-233, fall/win.1985.

Silva Rosa (?-1793), autor de uma *Paixão* que se cantou por muitos anos no Rio, o organista Justiniano de Santa Delfina (?-c.1821), o compositor e professor de música José Joaquim de Sousa Negrão (?-1832), o organista Policarpo de Santa Gertrudes Silveira (1779-1841) e o conhecido compositor, professor e mestre da capela P. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Figura de destaque na vida musical carioca do período, foi também Joaquina Maria da Conceição Lapa, a *Lapinha*, uma cantora negra que atuou na Fazenda Santa Cruz, obtendo, ainda no séc. XVIII, prestígio europeu: A *Gazeta de Lisboa* noticiou apresentações suas no Porto, em Coimbra e em Lisboa (no Teatro São Carlos), entre dezembro de 1794 e janeiro de 1795. José Maurício Nunes Garcia escreveu para ela o *Coro para o entremês* (1808) e uma ária de *O Triunfo da América* (1809).

2. José Maurício Nunes Garcia

Nunes Garcia começou a escrever musica religiosa aos 16 anos de idade. Em sua primeira obra, uma *Tota pulchra* (1783), já exibia a tendência de assimilação do estilo clássico que caracterizaria a prática musical carioca do final do séc. XVIII e primeiras décadas do séc. XIX.

Sua trajetória demonstra rápida ascensão profissional: em 1784 assinou o compromisso da Irmandade de Santa Cecília, tornando-se músico profissional sendo já citado em 1791 na *Gazeta de Lisboa* como o autor de um *Te Deum* para uma cerimônia oficial. Em 1791 ingressou na Irmandade de São Pedro dos Clérigos, na qual ordenou-se presbítero em 1792.

Nunes Garcia obteve o posto de mestre da capela da Sé do Rio em 1798, sucedendo o P.João Lopes Ferreira com as obrigações de compor e reger música para a Catedral e para as solenidades oficiais realizadas no teatro da cidade, o então denominado "Teatro de Manuel Luís". Por essa época, já ministrava, em sua casa, o curso de Música, no qual estudaram, entre outros, Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva, músicos de destaque no período imperial.

Quando o temor da invasão francesa forçou a corte lusitana a transferir a capital administrativa do Reino para o Rio de Janeiro em 1808, mudaram-se os rumos da carreira do mestre da capela e a prática musical de toda a cidade. Ao chegar ao Rio, o Príncipe Regente D. João criou a Capela Real e para esta levou José Maurício, atribuindo-lhe os encargos de mestre da capela, organista e professor, além de solicitar-lhe o exercício da atividade de compositor. Mas em 1811 chegava ao Rio Marcos Portugal (Lisboa, 1762 - Rio, 1830), também a convite de D. João, para ocupar agora oficialmente o posto de mestre-compositor da Capela Real.

Marcos Portugal já havia residido na Itália, onde 21 óperas suas haviam sido já apresentadas, além de récitas também em teatros da Alemanha, Áustria, França, Espanha, Inglaterra e Rússia. Ao regressar a Lisboa em 1800, fora nomeado mestre da Capela Real e do Seminário Patriarcal, além de regente-compositor do Real Teatro de São Carlos, mantendo-se nessas funções após a intervenção francesa em 1808. No Rio, com enorme prestígio, Marcos Portugal foi nomeado mestre da Capela Real, mestre da música da família real e diretor de espetáculos da corte, o que acarretou para José Maurício uma sensível diminuição da atividade composicional. O compositor carioca passou, a partir de então, a atender encomendas principalmente das irmandades de São Pedro e de Santa Cecília, da Ordem Terceira do Monte do Carmo e do Senado da Câmara, muitas delas de grande responsabilidade, além de atuar como professor em sua casa.

Em 1816, ano de falecimento de sua mãe e também da Rainha D. Maria I, para a qual escreveu o conhecido *Requiem* e o *Ofício*, sua saúde encontrava-se debilitada, o que o obrigou a pedir para rezar a missa em sua própria casa. Em 1821, quando D. João VI voltou para Lisboa, além de perder sua pensão, as condições financeiras do país foram bastante prejudicadas, situação agravada após a Independência em 1822, resultando no início da decadência da atividade musical do Padre Mestre. Foi nesse período que Nunes Garcia escreveu o C*ompêndio de música e método de pianoforte* - instrumento ainda novo no Rio, que talvez documente sua maior necessidade em trabalhar como professor - e que solicitou a D. Pedro I a restituição da pensão outorgada por D. João. Continuou a compor até 1826, data da *Missa de Santa Cecília*, sua composição mais grandiosa.

José Maurício Nunes Garcia Morreu em 1830, quase ao mesmo tempo que Marcos Portugal, ambos pobres e esquecidos, em virtude das novas tendências musicais do Império, em direção à ópera, à canção e às danças de salão, que tornaram a música desses compositores fora de moda.

3. Estilo da música mauriciana

O estilo encontrado na música até agora conhecida do Rio de Janeiro colonial, assim como na arquitetura, é tardio, mais complexo e cosmopolita que a encontrada no nordeste ou em Minas Gerias. Além disso, José Maurício Nunes Garcia, apesar de sua base estética portuguesa e italiana, utiliza também modelos importados de outras nacionalidades, sendo a riqueza de meios a característica principal de sua produção e de outros autores do início do séc. XIX.

O primeiro aspecto notável na música de Nunes Garcia é a semelhança de seu estilo com o classicismo internacional europeu do final do séc. XVIII, mas com a inclusão da contribuição austríaca, o que não é normalmente observado na música mineira e nordestina, mesmo até as primeiras décadas do séc. XIX. Mais sóbria, densa e detalhista que o exemplo mineiro, a música de Nunes Garcia parece ter se baseado em maiores novidades estilísticas que seus contemporâneos mineiros e paulistas, existindo indícios de que pode ter conhecido e assimilado o estilo de Joseph Haydn (aliás, não foi coincidência o fato de o primeiro livro sobre música impresso no Brasil ter versado sobre a vida de Haydn).[3]

Existe, entretanto, uma semelhança entre algumas composições do início do séc. XIX de José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro, André da Silva Gomes em São Paulo e João de Deus de Castro Lobo em Mariana: os três já utilizam, com certa freqüência, seções fugadas em obras religiosas de grande porte para coro e orquestra, geralmente no *Kyrie*, *Christe* ou *Alleluia* de *Missas*. Essa semelhança estilística pode estar ligada ao fato de os três compositores terem sido mestres de capela na catedral de suas respectivas cidades, nas quais era possível executar uma música de caráter mais austera e imponente que aquela destinada a festas de irmandades ou a matrizes de cidades menores.

---

[3] LE BRETON, Joaquim. *Noticia historica da vida e das obras de José Haydn, doutor em musica, membro associado do Instituto da França e de muitas academias*. Lida na sessão publica de 6 de outubro de 1810 por Joaquim le Breton, Secretário Perpetuo da Classe das Bellas Artes, Membro da de Historia e Literatura antiga, e da Legião de Honra. Traduzida em portuguez por hum amador, e dedicada ao senhor Sigismundo Neukomm, Cavalleiro da Legião de Honra, Membro da Sociedade Imperial Philarmonica de S. Petersburgo, da Academia Real das Sciencias de Paris, &c. Rio de Janeiro: na Impressão Regia, M.DCCC.XX. [1820] Com Licença da Meza do Desembargo do Paço. Apud: CAMARGO, Ana Maria de Almeida & MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo / Kosmos, 1993. v.1, p.238, referência n.715.

Nunes Garcia também foi o primeiro compositor brasileiro a diversificar os meios de expressão de sua produção musical, embora ainda predominasse a música religiosa: escreveu obras para coro a *cappella*, para um ou dois coros e contínuo, para coro e orquestra, para voz solista e orquestra, para orquestra (*Abertura Zemira*, *Abertura em Ré*, *Sinfonia Tempestade*), para conjunto de sopros (*Doze divertimentos*, perdidos)[4] música dramática (*Ulissea*, *O triunfo da América*, *Coro para o entremês* e a ópera *Le due gemmelle*, perdida), *lições* e *fantasias* para pianoforte, as modinhas *Beijo a mão que me condena*, *No momento da partida* e *Marília, se não me amas* (perdida) e um tratado teórico.[5]

Existe uma certa semelhança entre o estilo de Nunes Garcia e o do compositor português João de Sousa Carvalho (1745-1798), autor de óperas, sonatas para cravo e muita música religiosa, sobretudo no que se refere à grandiosidade da instrumentação e das sonoridades empregadas e ao detalhismo e riqueza de suas texturas, embora seja evidente a grande ligação de Sousa Carvalho quase exclusivamente com a música italiana, ao passo que Nunes Garcia reflete uma assimilação maior de outros estilos nacionais, além do italiano e do português.

4. *Tota pulchra es Maria*

O manuscrito desta obra (1783), a mais antiga composição conhecida do padre-mestre, está arquivado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ), tendo sido editado por Cleofe Person de Mattos (Rio de Janeiro, 1981). Seu texto é destinado às vésperas e missa da Imaculada Conceição da Virgem Maria (8 de dezembro).

A peça possui uma incomum introdução na qual se ouve um solo de flauta, seguido de um solo de soprano e, finalmente, da intervenção coral, sempre acompanhados pelas cordas e pelo contínuo.

5. *Justus cum ciciderit* (Gradual de São Sebastião)

O manuscrito desta composição, datado de 1799, está preservado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ), tendo sido editado por Cleofe Person de Mattos (Rio de Janeiro, 1981). O texto desta composição foi destinado à festa de São Sebastião (20 de janeiro).

6. *Dies sanctificatus* (Gradual para a Terceira Missa do Natal)

O manuscrito desta composição, datada de 1793 está preservado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ), tendo sido editado por Cleofe Person de Mattos (Rio de Janeiro, 1981). Assim como nos dois exemplos anteriores, o estilo desta peça é essencialmente litúrgico, evitando os excessos operísticos, apesar de usar os elementos mais modernos do classicismo europeu.

---

[4] A aquarela *"Musik am Vordertheil der Fregatte Austria Gez. Während der Fahrt im Ocean, 1817*", de Thomas Ender, representa o conjunto de sopros que acompanhou D. Leopoldina ao Brasil em 1817. Foi para esse conjunto, regido pelo músico alemão Erdmann Neuparth e formado por dois clarinetes, duas trompas, dois trompetes, dois trombones, dois fagotes, rufo, bombo e pratos, que Nunes Garcia compôs os divertimentos, cujos manuscritos não foam preservados. Ver a ilustração em: BELLUZZO, Ana Maria. O Brasil dos viajantes. São Paulo: Metallivros / Odebrecht, 1994. v.2, p.105.

[5] Cf.: MATOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. 413p.

7. *Abertura em ré*

O manuscrito desta composição está preservado no Arquivo Manoel José Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, tendo sido editado por Cleofe Person de Mattos (Rio de Janeiro, 1982). As cópias de Manoel José Gomes, como é o caso dessa abertura e de outras obras do início do séc. XIX (entre elas a *Sinfonia grande*, do compositor português Inácio de Freitas) normalmente recebiam acréscimos de instrumentos de sopros, como trumpetes, clarinetes, fagotes, flautas e trombones. Manoel José Gomes provavelmente acrescentou um trombone a esta composição e seu filho Sant'Anna Gomes (irmão de Carlos Gomes) acrescentou uma parte de flauta. A edição de Cleofe Person de Matos manteve a parte de flauta de Sant'Anna Gomes, mas não a de trombone acrescentada por Manoel José Gomes.

Composta no estilo das aberturas de ópera italianas do final do séc. XVIII, cujo representante típico foi Giovanni Paisiello (1740-1816), desconhece-se o motivo pelo qual foi escrita, mas é certo que não foi destinada à ópera. Embora o termo abertura fosse utilizado, como informa Ernesto Vieira, para designar "*Symphonia, peça de musica orchestral que precede uma opera, uma oratoria, um drama com musica ou qualquer outra composição de grande desenvolvimento*",[6] a abertura também podia ter outra função:[7]

> "*Peça de musica para orchestra, no estylo da abertura propriamente dita, mas destinada a ser executada em concertos ou a servir de introducção ou intermedio em* qualquer espectaculo *ou solemnidade. São propriamente symphonias de pequenas dimensões, a que os auctores não quizeram dar este nome para não serem confundidas com as grandes symphonias classicas*"

8. *Abertura Zemira*

Composta em 1803, o manuscrito autógrafo dessa composição foi perdido, existindo apenas uma cópia de Leopoldo Miguez, na qual foram acrescentadas as partes de oboés I e II e de clarinetas I e II, preservado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ). Cleofe Person de Mattos editou a versão de Leopoldo Miguez (Rio de Janeiro, 1982).

O título da cópia de Miguez é "*Zemira: Protophonia / da opera / Zemira / composta em 1803 / pelo Padre / Jose Mauricio Nunes Garcia*", dando a entender que foi composta como uma abertura de ópera, o que foi refutado por musicólogos que já se ocuparam desse compositor, sobretudo por Cleofe Person de Mattos, que afirma que esta foi "*possivelmente destinada a alguma solenidade promovida pelo Senado da Câmara*".[8]

9. *Beijo a mão que me condena*

Esta modinha foi publicada por Pierre Laforge em 1837, ou seja, 7 anos após o falecimento de Nunes Garcia, existindo somente um exemplar, na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro). Embora trate-se de uma

---

[6] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; [...]. 2.ª Edicção, Lisboa, Typ.Lallemant, 1899. p.5
[7] VIEIRA, Ernesto. op.cit., p.6.
[8] GARCIA, José Maurício Nunes. *Aberturas; Zemira; Abertura em ré*; pesquisa e texto: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1982. p.17.

canção profana, o texto não é de temática amorosa, como normalmente ocorria nesse tipo de música. Suspeitas de que a autoria dessa composição não fosse de José Maurício Nunes Garcia já foram refutadas por vários musicólogos, com base na própria edição de 1837, onde está explícito o nome do padre-mestre.

10. Peças para piano

Existe somente uma coleção autêntica de obras para piano escritas por José Maurício Nunes Garcia, as lições e fantasias do seu *Compêndio de música e método de pianoforte*, documento primeiramente descrito por Cleofe Person de Mattos.[9] O manuscrito, de 35 folhas, preparado para o estudo de seus filhos José Maurício e Apolinário, contém, na primeira parte, uma introdução teórica muito simples (f. 1v-7v) e 8 *Solfejos* (f. 7v-11r). A segunda parte é constituída de noções básicas sobre teclas e sobre escalas, intitulada *Teclado* (f. 11v-13r). A terceira leva o título *Regras para a formação dos tons* (f. 13v). A quarta parte é reservada às 11 *Lições* (f. 13v-29r), obras simples para pianoforte. Segue-se, finalmente, a última parte, com 6 *Fantesias* (f. 29r-35v), obras mais desenvolvidas para o instrumento. Pela simplicidade das seções teóricas, as primeiras edições do *Compêndio*, por Paulo Brand[10] e por Elisa Wiermann,[11] incluíam apenas as *lições* e *fantasias*. A última edição, realizada em 1996 por Marcelo Fagerlande, apresenta integralmente o manuscrito em fac-símile, precedido de um amplo estudo.[12]

As obras para piano desse *compêndio*, as primeiras do gênero escritas no Brasil, são bastante simples, com a utilização de motivos extraídos de óperas italianas da década de (incluindo Gioachino Rossini) ou de suas próprias composições religiosas.

11. A música carioca em princípios do século XIX

11.1. Introdução

Em fins do séc. XVIII, o Rio de Janeiro já exibia um desenvolvimento da prática musical, sobretudo religiosa, de modo a se aproximar do movimento estão estabelecido em Minas Gerais. Apesar de não terem sobrevivido outros manuscritos musicais cariocas do séc. XVIII além de composições de José Maurício Nunes Garcia, a existência, desde 1784, de uma Irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro, comprova o estabelecimento de uma demanda musical suficiente para que os músicos se organizassem nessa corporação para proteger seus interesses profissionais na região. O compromisso, publicado por Ayres de Andrade em 1967, tem o seguinte título:[13] "*Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martir Santa Cecília,*

---

[9] MATOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. p.333-336.

[10] GARCIA, José Maurício Nunes. *Methodo de Pianoforte do Sr. P.e M.e Jozé Mauricio Nunes Garcia*. [Transcrição e revisão por Paulo Brand] Rio de Janeiro: Grafica da Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes - UNIRIO, 1989. 48 p.

[11] GARCIA, José Maurício Nunes. *Método de Pianoforte*: [transcrição e revisão por Elisa Wiermann] composição gráfica e revisão: André Wiermann.Rio de Janeiro: Editorial Baluarte, [1995]. 66 p.

[12] GARCIA, José Manurício Nunes. *O método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*: inclui reprodução facsimilar do método original / Marcelo Fagerlande. Prefácio Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / RioArte, 1996. 168 p.

[13] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. v.1, p.78.

sita na Igreja de N.S. do Parto da cidade do Rio de Janeiro, de que é protetor o Ilmo. e Exmo. Sr. Vice-Rei do Estado."

No cap.1º (*Que todo o Professor de Música há de ser Irmão e como haja de ser admitido na Irmandade*), encontramos informações que nos ajudam a compreender a dinâmica da produção musical carioca no final do séc. XVIII e as relações entre os profissionais da artes da música. No § 1º determina-se: "*Toda pessoa que quiser exercitar a Profissão de Músico, ou seja Cantor ou Instrumentista, será obrigado a entrar nesta Confraria e para ser admitido por Confrade representará à Mesa, declarando a qualidade do seu estado e a sua naturalidade para que a Mesa o possa admitir ou excluir sendo notoriamente inábil ou publicamente escandaloso pelo seu mau procedimento.*" No § 3º encontramos a informação: "*Não serão admitidos na Irmandade senão os Professores que tiverem verdadeira inteligência da Música, precedendo um breve exame na presença dos Deputados que a mesa nomear* [...]."[14]

Em troca da proteção que a irmandade conferia aos seus irmãos, estes, por sua vez deviam uma série de obrigações para com a irmandade. No cap.2º (*Da obrigação de todos os novos Irmãos em geral*), § 1º, consta o seguinte:[15]

> "*Serão obrigados os Irmãos e Músicos a contribuírem para o cofre da Irmandade anualmente com um vintém de cada pataca que ganharem de todas as funções que forem cantar ou tanger, ou seja Eclesiástica ou de Oratórios públicos ou particulares, ao que ficarão responsáveis os Diretores das funções para entregarem logo que forem pagos das ditas funções no prazo de vinte e quatro horas ao Irmão Procurador para se recolher ao cofre; e o não fazendo com mora de tempo se lhes tirará da primeira função a que forem convidados em dobro os ditos vinténs em pena de sua rebelia ou omissão.*"

Outra obrigação importante dos irmãos, da qual voltarei a discorrer quando comentar a execução do *Requiem* de Mozart na Igreja do Parto em 1819, aparece no § 2º do mesmo capítulo: "*Assitirão todos os nossos Irmãos Professores à Festa da nossa Santa, e o que faltar sem ser por causa de moléstia será multado por cada vez em dois arrabéis de cêra. Devem também assistir ao Ofício que se fará pelas almas dos nossos Irmãos defuntos no mês de novembro de cada ano e o que faltar pagará três arratéis de cêra.*"[16]

No período em que D. João esteve no Rio (1808-1821), entretanto, ocorreu um extraordinário aumento na demanda de música, em função do número de portugueses que chegaram ao Brasil, interessados em manter o mesmo nível de prática musical a que estavam acostumados em Lisboa, aumento esse que acarretou na preservação de maior quantidade de composições do período. Houve, portanto, uma ampliação das perspectivas profissionais, que atraiu para o Rio de Janeiro músicos de várias regiões do Brasil, mas também de Portugal e de outros países da Europa. Dos compositores e intérpretes passou-se a exigir a criação de obras religiosas mais virtuosísticas e o trabalho com gêneros profanos ainda pouco praticados no Brasil, como a ópera e a música instrumental. O Rio assistia à chegada de um estilo cortesão de consumo, com o qual ainda não estava habituado, mas que a ele teria rapidamente de se adaptar.

---

[14] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.78.
[15] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.79.
[16] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.79

11.2. A Capela Real

O Príncipe regente D. João transferiu, por Alvará de 15/06/1808 a Catedral para a igreja dos carmelitas, condecorando-a com o título de *Capela Real*: "*Que o Cabido da Catedral seja logo com a possível brevidade transferido com todas as pessoas, cantores e ministros de que se compõe no estado atual em que se acha na igreja da Confraria do Rosário para a igreja que foi dos religiosos do Carmo, contígua ao Real Palácio da minha residência* [...]".

José Maurício Nunes Garcia, mestre da capela da catedral do Rio desde 1798, tornou-se, portanto, a partir de 1808, único mestre da Capela Real, cargo que ocupou até 1811, quando chegou de Lisboa o afamado Marcos Portugal, para tornar-se o principal mestre, por ordem real. Embora a Capela Real tenha iniciado seu funcionamento a partir daquela data, reunindo um seleto grupo de cantores e instrumentistas portugueses e brasileiros, seu funcionamento foi regulamentado somente em 04/08/1809. Os *Estatutos da Capela Real* (MS da Biblioteca Nacional do RJ) representam o mais antigo registro até agora conhecido da prática musical na Capela Real:

> "*§ 12 - O Mestre de Capela, os organistas, os cantores e os músicos, todos do coro de cima, serão prontos em se apresentarem na igreja nos dias e horas competentes, e executarem todas as cantorias que vão declaradas nestes Estatutos e todas as mais que forem do costume ou novamente forem determinadas por ordem de Sua Alteza Real. Enquanto não lhes prescrevemos um regimento próprio, se o julgarmos necessário para o futuro, com o beneplácito do mesmo Augusto Senhor, observarão as regras seguintes:*
>
> "*1ª - Será o Mestre de Capela, e nas suas faltas o músico mais antigo ou o organista, obrigado a vigiar sobre a residência de todos os outros e a dar parte cada dia ao Apontador das faltas de cada um deles, para serem apontados segundo os dias e funções a que faltarem, do modo que se acaba de dizer a respeito dos Tesoureiros.*
>
> "*2ª - Poderão e deverão, além disso, ser multados pelo Mestre da Capela segundo a qualidade do erro que cometerem, não passando a multa, nas primeiras três vezes, da metade da quantia correspondente a um dia do seu ordenado, e devendo passar-se ao dobro e três dobros desta pena nos casos de reincidência e contumácia, e aplicando-se sempre para a Fábrica da Igreja.*"

A Capela Real possuía um órgão de complicado manuseio, montado pelo organeiro português Antônio José de Araújo e cuja execução foi confiada ao próprio mestre da capela, José Maurício Nunes Garcia. O instrumento era munido de uma curiosa carranca voltada para os fiéis e que, em momentos estratégicos das missas ou ofícios, esbugalhava os olhos e escancarava a boca ao toque de uma tecla grave.

Grande parte do arquivo musical referente a esse período foi queimado pelo Bispo de Maura, Duarte Costa, no início do séc. XX. Entretanto, não há a menor dúvida que o gosto musical na Capela Real foi sensivelmente diferente àquele atendido pelo repertório da antiga catedral do Rio de Janeiro, como se pode observar, ao menos, nas composições conhecidas de José Maurício Nunes Garcia. Ayres de Andrade comenta esse fenômeno:[17]

---

[17] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.24.

"*Tinham os cantores vestimenta própria, que consistia numa sobrepeliz de renda, com mangas, protegida por uma capa roxa e um cabeção vermelho.*

"*Muito deviam cooperar, de fato, para o brilho das cerimônias os cantores assim uniformizados, não obstante aparentar um certo sabor teatral o quadro formado por eles.*

"*Mas era isso, justamente, o que reclamavam daquelas cerimônias os que a elas compareciam, mesmo no tocante à música*

"*O próprio José Maurício, que até então havia conservado na sua música uma ambiência de inatacável religiosidade, não teve outro remédio senão modificar o seu estilo para poder ser aceito por aquele público, que transportava para o Vice-Reino do Brasil o gosto pela música de igreja maculada pela artificiosidade da música de teatro. Era, de resto, de um modo geral, o gosto da época.*

"*Não era pouco o trabalho que ali se exigia do conjunto musical. O mestre de capela, este, não tinha substituto, nem com quem repartir as obrigações inerentes ao cargo. Mais tarde a Capela Real terá dois e, mesmo três diretores musicais. Mas até a chegada de Marcos Portugal, em 1811, não teve outro além de José Maurício.*"

Não existe documentação suficiente para se conhecer as atividades musicais nos primeiros anos da Capela Real. Em 1815 a Capela tinha cerca de 150 músicos e cantores, firmando-se como o principal centro musical do continente americano. A Capela atraiu para o Brasil, pela primeira vez em sua história musical, sopranistas castrados italianos, alguns deles, como Fasciotti, bastante conhecidos na Europa. No período de D. João VI, atuaram sete deles: José Gori (1810), Antônio Cicconi (1810), Giovanni Francesco Fasciotti (1816), Marcello Tani (1816), Paschoal Tani (1816), Francesco Realli (1817) e Angelo Tinelli (1817).

Em 1816, Alexandre Coldelaugh referiu-se assim à Capela Real:[18]

"*Dizia-se geralmente que a Capela Real era organizada de modo a satisfazer plenamente os amadores de música. Era constituída como a antiga Capela Real de Lisboa e não se havia olhado a despesas. Quatorze ou quinze sopranos misturavam suas vozes características à música de* [Marcos] *Portugal e dos melhores compositores religiosos, e formaram um conjunto muito admirado, especialmente pelos estrangeiros*"

Jean Baptiste Debret, que viveu no Rio de 1816-1831 também deixou seu comentário: "*O conjunto musical da Capela é formado de excelentes artistas de todos os gêneros, virtuoses castrados e cantores italianos. A parte instrumental é magnífica, com dois maestros. São avaliados em 300.000 francos os vencimentos dos artistas que a compõem.*"[19] Mas o depoimento mais interessante foi, sem dúvida, o de Carl Friedrich Philipp von Martius, que esteve no Brasil entre 1817-1820, para uma missão de pesquisas principalmente botânicas. Em apenas um parágrafo, Martius discorre sobre o estilo das canções brasileiras acompanhadas com violão (ou piano, nas casas mais abastadas), sobre o gosto brasileiro pelas danças, citando tanto as refinadas danças de salão quanto as danças dos escravos negros, sobre a precariedade da execução de óperas italianas, sobre a banda formada e regida por D. Pedro e sobre o estilo das missas

[18] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.28.
[19] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., p.28-29.

compostas por Sigismund Neukomm (1778 - 1858) e Marcos Portugal (1762 - 1830), já distantes dos modismos encabeçados por David Peres (1711-c.1780) no centro do século anterior:[20]

> "*Por outro lado, é a música, entre os brasileiros e, especialmente no Rio, cultivada com mais gosto, e nela se chegará provavelmente cedo a certa perfeição. O brasileiro tem, como o português, fino talento para a modulação e progressão harmônica, e baseia o canto com o simples acompanhamento do violão. O violão, tanto como no sul da Europa, é o instrumento favorito; o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra nas casas dos abastados. As canções, cantadas com acompanhamento do violão, são parte originárias de Portugal, parte inspiradas pela poesia local. Pelo canto e pelo som do instrumento, o brasileiro é facilmente estimulado a dançar e exprime sua jovialidade nas sociedades cultas com delicadas contradanças; nas classes inferiores, porém, ela se manifesta com gestos e contorções sensuais como as dos negros. A ópera italiana, até aqui, não tem apresentado, nem da parte dos cantores, nem da orquestra, nada perfeito; uma banda particular de música vocal e instrumental, que o príncipe herdeiro formou com mestiços locais e pretos, indica bastante o talento musical do brasileiro. D. Pedro, que parece ter herdado de seu avô D. João IV notável gosto pela música, costuma reger às vezes, ele próprio, essa orquestra, que, assim estimulada, procura executar as peças com muita perfeição. O discípulo preferido de J. Haydn, o cavalheiro Neukomm, achava-se então como diretor da Capela do Paço, no Rio. Para suas missas, porém, compostas inteiramente no estilo dos mais célebres mestres alemães, ainda não estava de todo madura a cultura musical do povo. O impulso que o gênio de Davide Perez deu à música religiosa portuguesa (1752-1779) já passou, e atualmente se exige que a missa tenha melodias de andamento alegre e, após sustentar longo e pomposo* Gloria, *deve seguir-se curto* Credo. *Nesse estilo, compõe Marcos Portugal, hoje o compositor mais aclamado entre os portugueses. O estado de desenvolvimento em que se acha a música, nas altas camadas do Rio e das outras cidades costeiras do Brasil, corresponde inteiramente ao modo com que cultivam aqui a poesia e as belas-letras.* [...]"

É particularmente interessante a observação de Martius, segundo a qual o estilos das missas compostas no Rio de Janeiro, no final da década de 1810, ou seja, nos anos que antecederam a Independência já era bem diverso daquele observado em fins do século XVIII. Esse fenômeno não era apenas brasileiro, mas euro-americano, uma vez que as observações de Martius concordam com as informações ora conhecidas sobre a evolução da música religiosa européia no período, destacando-se, neste caso, a contribuição de Ernesto Vieira sobre a chamada *missa festiva* do séc. XIX, dividida em

---

[20] SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich Phgilipp von.*Viagem pelo Brasil: 1817-1821*; prefácio Mário Guimarães Ferri; tradução Lúcia Furquim Lahmeyer; revisão B.F. Ramiz Galvão, Basílio de Magalhães, Ernst Winkler; anotações Basílio de Magalhães. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. v.1, p.57. Realizei pequenas alterações na tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer, pois a tradução original gerou erros históricos e musicológicos que não foram revisados na edição de 1981.

duas grandes partes: *Missa* (em sentido estrito, contendo apenas *Kyrie e Gloria*) e *Credo* (contendo *Credo, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei*):[21]

> "***Missa, s.f.*** *A parte musical que na missa festiva ou solemne se designa especialmente com o nome de missa, comprehende os* kyries *e a* gloria. *Esta ultima compõe-se do cantico* Gloria in excelsis Deo *e de diversas phrases curtas exprimindo louvor* (Laudamus), *prece* (Qui tollis), *e exaltação* (Quoniam).
>
> "*Estas tres differentes expressões da* gloria *indicam a sua divisão em tres peças de differente caracter; mas os compositores italianos nas grandes missas de estylo theatral, para obterem maior numero de trechos, retalham todas as phrases, fazendo da* gloria *um acto de opera com arias, coros, duettos, etc. É tambem uso antigo e tradicional fazer, nas missas de grande apparato, uma extensa fuga no final, com a letra:* Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen.
>
> "*O* Credo *constitue a segunda parte da missa festiva e divide-se naturalmente em tres peças caracteristicas:* Credo, Crucifixus, Resurrexit, *formando esta ultima contraste com a precedente.*
>
> "*Muitos compositores intercalam um solo no* Et incarnatus. *Segundo o uso antigo e á imitação do final na* gloria, *constituem tambem uma fuga muito desenvolvida as ultimas palavras do credo:* Et vitam venturi sæculi. Amen.*Depois de cantar o credo e durante a cerimônia do offertorio, é uso cantar-se um motete ou executar se um desenvolvido preludio no orgão, ou tambem um trecho de musica instrumental quando a missa é com orchestra. N'este ponto abusa-se muito nas nossas egrejas executando-se aberturas de operas, coisa absolutamente impropria do logar e do acto que se celebra.*
>
> "Sanctus *e* Agnus Deis, *são duas peças destacadas e independentes com que termina a parte musical da missa completa.*"

De posse dessas informações é possível compreender melhor os poucos exemplos exclusivamente orquestrais brasileiros conhecidos, do final do séc. XVIII à década de 1820, entre eles a *Sinfonia fúnebre* (1790), a *Abertura Zemira* (1803) e a *Abertura em ré maior* (s.d.), todas de José Maurício Nunes Garcia e a *Abertura em ré maior* de João de Deus de Castro Lobo (década de 1820). Em primeiro lugar, não podemos confundir a sinfonia e mesmo algumas aberturas brasileiras desse período com seus equivalentes europeus destinados a teatros ou salões e nem perder de vista, para este caso, a opinião de Joaquim de Vasconcellos, em 1870, sobre a relação entre aberturas e sinfonias:[22]

> "*Pode ser que este livro seja lido por algum estrangeiro, e que este ligue á palavra* Symphonia *uma significação que ella não tem em*

---

[21] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2.ª Edicção, Lisboa, Typ.Lallemant, 1899. p.348-349.

[22] VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portugueses*: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v.1, p.109-110.

> *Portugal; aqui n'este bello paiz, que em certas couzas é a* patria da confuzão, *chama-se* Symphonia *indistintamente a uma* Ouverture d'Opera, *a uma* Fantasia orchestrada, *emfim a qualquer peça mais ou menos desenvolvida que tenha acompanhamento de orchestra; todas estas especies entram na mesma classificação: é tudo* Symphonia!"

Embora denominada *sinfonia*, uma e *aberturas*, as demais, a maioria delas parece ter sido escrita para funções religiosas, sobretudo para anteceder uma *missa* ou *ofício* ou durante a cerimônia do ofertório. Rodrigo Ferreira da Costa, em 1824, já informava que "*A introdução da* symphonia, *destinada á abertura de festa de Igreja, deve ter os toques opportunos para infundir o respeito, a devoção, e a reverencia convenientes á sanctidade do Templo, e majestade do acto que annuncia. Será pois grave, edificante, e adaptada á expressão das primeiras prostrações e rogativas ao Numen Supremo.*"[23]

Mas se a observação de Ferreira da Costa Vieira é perfeitamente aplicável à *Sinfonia fúnebre* de Nunes Garcia, estas considerações de Ernesto Vieira sobre a *abertura*, em 1899, têm maior afinidade com as aberturas brasileiras citadas, embora, em nosso caso, as ocasiões religiosas tenham sido obviamente preferenciais nessa fase:[24]

> "*Peça de musica para orchestra, no estylo da abertura propriamente dita, mas destinada a ser executada em concertos ou a servir de introducção ou intermedio em* qualquer espectaculo *ou solemnidade. São propriamente symphonias de pequenas dimensões, a que os auctores não quizeram dar este nome para não serem confundidas com as grandes symphonias classicas. / As obras primas d'este genero são* A Gruta de Fingal, Mar tranquillo *e* Ruy Blas*, de Mendelssohn,* Jubel *de Weber,* Ossian *de Niels Gade*."

11.3. A Capela Imperial após a Independência

A Proclamação da Independência, em 1822, não produziu, como se poderia esperar, efeitos muito notórios na prática musical do período. O desenvolvimento da prática musical que se observou, sobretudo no Rio de Janeiro, deveu-se ao desenvolvimento cultural que já vinha se operando no país, em função da urbanização, do crescimento econômico e do aumento das relações exteriores do Brasil. A abdicação de D. Pedro I proporcionou maiores e mais documentados reflexos na produção musical que a Independência, mas que, mesmo assim, restringiram-se à composição de hinos alusivos às questões políticas do momento (um deles o hino de Francisco Manuel da Silva que se tornou o atual Hino Nacional) e a uma certa predileção por temas heróicos em peças teatrais e óperas.

---

[23] COSTA, Rodrigo Ferreira da. *PRINCIPIOS DE MUSICA / OU / EXPOSIÇÃO METHODICA DAS DOUTRINAS / DA SUA / COMPOSIÇÃO E EXECUÇÃO. / AUCTOR / RODRIGO FERREIRA DA COSTA: / Cavalleiro da Ordem de christo. Bacharel Formado nas Fa/culdades de Leis e Mathematica, e Socio da Academia / Real das Sciencias. / Et toi, fille du Ciel, toi, puissante Harmonie, / Art charmant, qui polis la Grece et l'Italie, / J'entends de tous côtés ton langage enchanteur, / Et tes sons souverains de l'oreille, et du coeur. / Henriade, Chant VII* / TOMO II / LISBOA / NA TYPOGRAPHIA DA MESMA ACADEMIA / 1824 / Com licença de SUA MAGESTADE. v.2, Segunda Parte, Terceira Secção, Cap.IX (Da sonata, concerto, e symphonia), p.267.

[24] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; op.cit., p.6.

O único reflexo da situação política da década de 1820 e dos desastrosos atos administrativos de D. Pedro I foram uma redução do número de músicos e cantores na agora Capela Imperial. Se, em 1815 a Capela tinha cerca de 150 músicos e cantores, Ayres de Andrade informa que, "*Segundo o Almanaque Imperial do Comércio e das Corporações Civis e Militares do Império do Brasil, para os anos de 1824 e 1825, o conjunto musical da Capela tinha a seguinte organização: 8 sopranos, 7 contraltos, 11 tenores, 16 baixos, 18 instrumentistas, 3 organistas e 1 organeiro*", demonstrado sensível redução de pessoal.[25] O mesmo autor comenta a restruturação da Capela em 1828, pela qual diminuía a quantidade de cantores, mas aumentava a de instrumentistas: 28 cantores, 38 instrumentistas e 2 organistas.[26] Dentre os instrumentistas, encontramos o violinista italiano Francisco Ansaldi, atuando ao lado da elite dos instrumentistas cariocas do período, que incluía, entre outros, Pedro Teixeira de Seixas e Francisco Manuel da Silva:[27]

> "*Músicos instrumentistas: Francisco Ansaldi, Aleixo Bosh, Francisco Tani, Inácio Pinheiro da Silva, José Joaquim da Silva, Joaquim de Almeida, João Liberalli, Luís Folia, Manuel Joaquim Corrêa dos Santos, Policarpo José de Faria Beltrão, Alexandre Baret, Pedro Teixeira de Seixas, Pedro laforge, Quintiliano José de Moura, Francisco da Mota, José Fernandes da Trindade, Lino José Nunes, Joaquim Lúcio de Araujo, Francisco Augusto Fremel, Cristóvão Tani, Heliodoro Norberto Florival da Silva, Domingos Francisco, Francisco Manuel da Silva, Tertuliano de Souza Rangel, José Muraglia, Nuno Álvaro Pereira, Francisco Custódio dos Santos, padre Manuel Alves Carneiro, Gabriel Fernandes da Trindade, Antônio Xavier da Cruz, Francisco José Lopes, Herculano José de Carvalho, Francisco Joaquim dos Santos, Manuel Pimenta Chaves, José de Aragão Hespanha, Cláudio Antunes Benedito, Francisco Manuel Chaves e João Antônio da Silva*"

Em 1831, entretanto, após a abdicação de Pedro I, o corte na Capela foi substancial. Contaria, a partir de então, com apenas 23 cantores, 2 organistas e somente quatro instrumentistas, todos executantes de instrumentos graves: 2 fagotes e 2 contrabaixos. Os violinistas foram todos despedidos. Em 1833, nova redução, agora para 21 cantores e 3 *instrumentistas de baixo*.[28] A Capela Imperial somente voltaria a crescer no governo de Pedro II. A tendência em manter cantores, valorizando seu salário e dispensar instrumentistas na Capela, talvez tenha contribuído para uma mudança de rumo na carreira de Trindade. Mas uma doença, que resultou em paralisia, no final de sua vida, possivelmente já estaria apressando sua decisão.

Um dos principais músicos ligados à Capela Real e Imperial e mesmo à música de teatro no Rio de Janeiro até a abdicação de D. Pedro I foi Marcos Antônio da Fonseca Portugal ou simplesmente Marcos Portugal (Lisboa, 1762 - Rio de Janeiro, 1830). Compositor e regente, iniciou seus estudos musicais aos nove anos de idade, com João de Sousa Carvalho, em Lisboa. Sua primeira obra, um *Miserere* a 4 vozes e órgão, foi escrita aos 14 anos. Em 1783 foi admitido na Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, já como cantor e organista da capela do Seminário Patriarcal e dois anos mais tarde

[25] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.162.
[26] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.162.
[27] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.163.
[28] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.163-164.

tornou-se regente do Teatro do Salitre, em Lisboa, quando começou a ser conhecido como compositor.

Naquele teatro, Marcos Portugal apresentou grande quantidade de peças musicadas e, a partir de 1792, principiou a publicação de canções em português no *Jornal de modinhas*. Nesse mesmo ano, foi para Nápoles com uma pensão régia, a fim de aperfeiçoar-se em ópera. Em 1793 apresentou suas primeiras óperas, em Florença e Parma. Em oito anos apresentou 21 óperas na Itália e suas composições apareceram em teatros da Alemanha, Áustria, França, Espanha, Inglaterra e Rússia. Ao regressar a Lisboa em 1800, foi nomeado mestre da Capela Real e do Seminário Patriarcal e regente-compositor do Real Teatro de São Carlos.

Em novembro de 1807, quando a família real portuguesa fugiu para o Brasil, Marcos Portugal passou a servir a nova corte instalada em Lisboa pelos franceses, até que fosse transferido para o Rio de Janeiro por D. João VI em 1811, e nomeado mestre da Capela Real, mestre de música da família real e diretor de espetáculos da corte. Ocupou essas funções até 1828, quando assinou, juntamente com outros músicos, uma petição ao Imperador, relatando a situação precária da Capela Imperial. Ao morrer, em 1830, ainda era diretor do Teatro de São João. No Brasil, apresentou principalmente obras da fase européia, mas também compôs música nova, incluindo o *Hino da Independência*, que foi o hino oficial brasileiro de 1822 a 1824 e após 1831. Enquanto viveu no Rio de Janeiro, 29 obras suas integravam o repertório de teatros italianos, entre elas *Demofoonte* (ópera, 1811), *L'Oro non compra amore* (ópera, 1811), *Artaserse* (ópera, 1812), *A salóia enamorada* (ópera, 1812), *Missa solene* (1811), *Matinas do Santíssimo Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1811), *Merope* (ópera, 1817), *Augurio di Felicitá, ossia il trionfo del'Amore* (1817), *Hino para a aclamação de D. João VI* (1817), *Hino da independência* [*Hino brasileiro até c. 1824 e após 1831*] (1822) e o *Hino português* (composto em 1809, utilizado no Brasil até 1822).

11.4. A música teatral e a música religiosa fora da Capela Imperial

Ao tempo de D. João, as pequenas casas de espetáculo do Rio, como o "Teatro de Manuel Luís" (inaugurado possivelmente após o incêndio da Casa da Ópera do Rio de Janeiro, em 1769), não comportavam mais as apresentações simples e o público restrito que caracterizaram as exibições do séc. XVIII. Para os grandes espetáculos teatrais, sobretudo as óperas, foi projetado o Real Teatro de São João, cuja inauguração deu-se somente em 1813, mas que surgira como proposta de D. Fernando José de Portugal e Castro, Vice-rei do Brasil a partir de 1801, aprovada por um decreto assinado pelo Príncipe regente em 28/05/1810, O texto desse decreto é o que se segue:[29]

> "*Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela e pela ocorrência de estrangeiros e outras pessoas que vêmn das extensas províncias de todos os meus Estados: fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para êle se erigir; e conservar sem dispêndio das rendas públicas e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meus fiéis vassalos, a quem antes desejo aliviar de todas elas; e havendo-me proposto o mesmo Intendente que grande parte dos meus vassalos residentes nesta côrte me*

[29] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.109-110.

haviam já feito conhecer e que por ser esta obra do meu real agrado e de notória necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me mais uma prova do seu amor e distinta fidelidade, concorrendo por meio de ações a fazer o fundo conveniente, principalmente se eu houvesse por bem de tomar o dito teatro debaixo de minha proteção e de permitir que com relação ao meu real nome se denominasse Real Teatro de S. João. Querendo corresponder ao amor que assim prestam à minha real pessoa, e com que tanto se distinguem nesta ação, sou servido honrar o dito teatro com a minha real proteção e com a pretendida invocação, aceitando além disso a oferta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possui defronte da igreja da Lampadosa, permitindo que nele se erija o dito teatro, seguindo o plano que me foi presente e que baixará com este assinado pelo mesmo proprietário do dito terreno, que além disso se oferece a concorrer com os seus fundos, indústria, administração e trabalho, não só para a ereção, como para o reger e fazer trabalhar. E sou outrossim servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que tudo quanto for necessário para o seu fabrico, ornato e vestuário, até o dia em que abrir e principiar a trabalhar, se dê livre de todos os direitos nas alfândegas onde os deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos se não tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias, segundo o plano que se houver de aprovar a benefício do teatro. E porque também é justo e de razão que os acionistas que concorram para o fundo necessário para a sua ereção fiquem seguros assim dos juros de seus capitais que os vencerem, como dos mesmos capitais, por isso mesmo que os ofertaram sem estipulação de tempo, determino que o mesmo Intendente Geral da Polícia, a cuja particular e privativa inspeção fica a dita obra e o mesmo teatro, faça arrecadar por mão de um tesoureiro, que nomeará, todas as ações e despendê-las por férias por ele assinadas, reservando dos rendimentos aquela porção que se deva recolher ao cofre para o pagamento dos juros e a amortização dos principais, para depois de extintos esses pagamentos, que devem ser certos e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos os seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário do terreno; ficando entretanto o dito e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrito dos referidos fundos."

Destinado a receber um público numeroso, esse teatro foi construído às feições do Teatro São Carlos de Lisboa que, por sua vez, assemelhava-se ao Teatro San Carlo, de Nápoles, grande centro operístico italiano do séc. anterior. Iniciaram-se, então, as grandes representações operísticas do Rio de Janeiro, com obras de Antônio Salieri, Vincenzo Puccitta, Marcos Portugal e Ferdinand Paer. Mas a representação de óperas no Rio de Janeiro tomou seu maior impulso a partir de 1821, com obras de G. Rossini, J.S. Mayer e W.A. Mozart, entre outros.

O Teatro São João, destruído por incêndio em 25/03/1824, foi substituído por um teatrinho provisório chamado Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, inaugurado em 01/12/1824. Mas existiram teatros menores na cidade com atividade

musical importante, como o pequeno teatro particular sobre o qual Carl Seidler produziu este relato:[30]

> "*Além desse teatro nacional, ainda existe na cidade imperial um outro menor, mas particular. Arrendaram-no comerciantes e fabricantes aqui residentes, e fazem aí representar muito bem, com notável perícia e muita graça, as mais recentes produções dramáticas francesas, sobretudo comédias e vaudevilles. É verdadeiramente digno de admiração como esses jovens, que só tarde podem sair de seus escritórios, ainda acham lazer e gosto para ensaiar tão bem as peças. A orquestra, igualmente constituída de amadores, não é forte nem completa, mas contam-se nela bravos artistas. É deveras impressionante e muito louvável como, desde o esquecido tempo da revolução em todas as partes do mundo onde se encontram franceses, por essa espécie de ligações, procuram mais estreitar-se e sopitar a germinante saudade pela pátria distante.*"

Na época de D. João, iniciou-se também um desenvolvimento da música camerística (para pequenos conjuntos instrumentais) e da música orquestral. José Maurício e Marcos Portugal produziram as mencionadas *Sinfonias* e *Aberturas* para orquestra, o gênero preferido para essa formação, entre os portugueses. Atuaram no Rio, por essa época, instrumentistas que se dedicaram à música de câmara, de acordo com o *Essai Statistique* publicado em 1822 pelo geógrafo italiano Adriano Balbi (1782-1846), como o clarinetista Silva, os violinistas Manuel Joaquim Correia dos Santos e Manuel Inácio da Silva Alvarenga, os pianistas Frei Antônio, Simão Portugal (irmão de Marcos) e Francisco Xavier Bachicha, o violoncelista Policarpo, os flautistas Silva Conde e José Leocádio, o violonista João Leal e o cavaquinista Joaquim Manuel da Câmara, além dos instrumentistas da própria Capela Real.

Apesar de serem conhecidos vários músicos instrumentistas nesse período, raríssimos exemplos de música instrumental compostos no Rio de Janeiro nas três ou quatro primeiras décadas do séc. XIX foram preservados. As obras camerísticas cariocas mais antigas que se recuperaram foram os *Três grandes duetos concertantes* (c.1814) para dois violinos, compostas pelo mineiro radicado no Rio, Gabriel Fernandes da Trindade (c.1790-1854), que o autor dedicou quando jovem ao seu professor de violino, o italiano Francesco Ignazio Ansaldi. No Rio de Janeiro, o primeiro conjunto de obras para piano foi escrito por José Maurício, como parte do seu C*ompêndio de música e método de pianoforte*, de 1821, que inclui *lições* e *fantasias* (com variações).

Em 1816, com o falecimento da Rainha D. Maria I - para o qual José Maurício escreveu o conhecido *Requiem* e o *Ofício Fúnebre* - D. João foi coroado rei de Portugal. Para cumprimentá-lo e promover o reatamento oficial das relações entre França e Portugal, veio ao Brasil o Duque de Luxemburgo, acompanhado pelo celebrado compositor austríaco Sigismund Neukomm, que obteve, no Rio, uma nomeação de professor público de música e o encargo de composição e execução musical por um decreto de 16 de setembro de 1816. Entre outros, foram seus alunos D. Pedro, sua esposa D. Leopoldina, D. Isabel Maria e Francisco Manuel da Silva. A partir de 1819 passou a escrever para o *Allgemeine Musikalishe Zeitung*, de Viena, publicando, em 1820, uma notícia sobre a música no Rio de Janeiro, na qual citou a primeira audição do *Requiem* de Mozart no Rio e a do *Requiem* de José Maurício Nunes Garcia em Viena.

[30] SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.55.

Neukomm permaneceu no Brasil até 1821, retornando à Europa poucos dias antes da partida definitiva de D. João VI. Exerceu influência sobre os músicos atuantes no período, principalmente José Maurício Nunes Garcia. Notabilizou-se por escrever, entre outras, as primeiras composições camerísticas baseadas em melodias brasileiras, como *L'Amoureux*, para flauta e pianoforte, sobre *La Melancolie* de Francisco Manuel da Câmara (1819) e *O Amor brasileiro*, capricho para pianoforte sobre um *lundu* de autor desconhecido.

O depoimento que Neukomm publicou no *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1820, é especialmente importante como testemunho da vida musical no Rio de Janeiro do período, possuindo, como no texto de C.P.F. von Martius, um sabor nitidamente austríaco e eurocêntrico:[31]

> *"Rio de Janeiro - A corporação dos músicos locais (em português Irmandade, um tipo de sociedade religiosa) comemora todos os anos a Festa de Santa Cecília e celebra, alguns dias após, uma missa em memória dos músicos falecidos durante o ano. Para esse fim, alguns músicos dessa corporação, especialmente os que têm interesse em boa música, propuseram o* Requiem *de Mozart para essa Festa, que foi executado em dezembro passado* [1819] *na Igreja do Parto, por uma numerosa orquestra. O mestre de capela da Capela Real, Padre José Maurício, dirigiu o conjunto.*
>
> *"A dedicação, com a qual Padre Garcia resolveu todas as dificuldades, para finalmente executar aqui uma obra prima do nosso imortal Mozart, recebeu o mais caloroso agradecimento dos amantes da arte locais. De minha parte, considero uma obrigação utilizar esta oportunidade para tornar conhecido no meio cultural europeu esse homem, notado por sua grande modéstia e, graças a esta oportunidade, é provavelmente a primeira vez que seu nome é citado. Ele tem o mais merecido direito desta honrosa distinção, visto que sua formação é sua própria obra. Nascido no Rio de Janeiro, foi aceito no Seminário Episcopal dessa cidade e, após terminar estudos e ser consagrado Padre, foi empregado como Mestre de Capela na Capela Patriarcal. Com a chegada da Corte no Brasil, alcançou a colocação de Mestre de Capela na Capela Real, que ele dirige ainda mais gloriosamente, apesar da sua arruinada saúde.*
>
> *"Antes do* Requiem, *foram cantados os* Noturnos *do* Officium Defunctorum, *de David Perez (nascido em Nápoles em 1711, foi para Lisboa em 1752, onde trabalhou a serviço real). Essa obra consiste em várias árias, duetos, coros, etc. A maioria dessas peças possui o caráter adequado ao estilo religioso. Vários coros foram executados muito depressa, o que já notei em outras composições desse autor. Ao que parece, a tradição desse tipo de obra foi perdida. Em especial, desagradou-me um coro em ré maior, no qual, por causa do andamento muito rápido, as entradas das das trompas e trumpetes lembraram-me um toque de clarim, que em Karlsbad anunciava a chegada de banhistas.*
>
> *"A execução do Requiem de Mozart não deixou nada a desejar, todos os talentos colaboraram para tornar o genial Mozart apreciado*

---

[31] NEUKOMM, [Sigismund]. Rio de Janeiro. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, n.29, p.501-503, 1820. A tradução é nossa.

neste Novo Mundo. Esta primeira experiência teve tão bom resultado, que esperamos não seja a última. Neukomm."[32]

Tempos depois, em 1854, uma notícia do *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro confirmava as informações publicadas por Neukomm em 1820, acrescentando, ainda, que em 1821 José Maurício Nunes Garcia regera, no Rio de Janeiro, *A Criação,* de Joseph Haydn e, uma vez mais, o *Requiem* de Mozart. De acordo com um catálogo manuscrito de suas próprias obras, publicado em 1977 por Rudolph Angermüller, Neukomm escreveu um *Libera me* para completar o *Requiem* de Mozart nessa execução de Nunes Garcia, apresentando, para o concerto a data 24 de janeiro de 1821.[33]

Quando D. João VI voltou para Lisboa em 1821, as condições financeiras do país foram bastante prejudicadas, situação agravada após a Independência em 1822, resultando no início da decadência da atividade musical da cidade. Nunes Garcia foi um dos compositores prejudicados, chegando a solicitar a D. Pedro I a restituição da pensão outorgada por D. João. Mesmo em dificuldades, continuou a produzir música para encomendas até 1826, data da *Missa de Santa Cecília*, sua composição mais grandiosa. Morreu em 1830, quase ao mesmo tempo que Marcos Portugal, ambos pobres e esquecidos, em virtude das novas tendências musicais do Império, que tornavam a música desses compositores já ultrapassada.

---

[32] "Rio de Janeiro. *Die Korporation der hierigen Musiker (auf portugiesisch Irmandade, eine Art religiöser Verbindung) feyert jäglich das Fest der heil. Cæcilia, dem Laufe des Jahres verstorbenen Musiker folgt. Zu diesem Ende haben einige Mitglieder dieser Korporation, die Sinn für bessere Musik haben, für die letzte Cæcilia - Feyerlichkeit Mozart's* Requiem *vorgeschlagen, welches auch letztverflossenen December in der Kirche* do Parto *von einem zahlreichen Orchester aufgeführt wurde. Die Leitung des Ganzen hatte der Kappelmeister der königl. Kapelle Hr. Jozé-Mauricio Nunes Garcia übernommen./ Der Eifer, mit dem Hr. Garcia allen Schwierigkeiten entgegengearbeitet hat, um endlich einmal auch hier ein Meisterwerk unseres unsterblichen Mozart's zur Aufführung zu bringen, verdient den wärmsten Dank der hiesingen Kunstfreunde, und ich meinerseits rechne es mir zur Pflicht, diese Gelegenheit zu benutzen, um unsere europäische Kunstwelt auf einen Mann aufmerksam zu machen, der es nur seiner zu grossen Bescheidenheit zuzuschreiben hat, wenn seiner vielleicht erst bey dieser Gelegenheit zum erstenmale öffentlich gedacht wird. Er hat um so mehr die gerechtesten Ansprüche auf ehrenvolle Auszeichnung, da seine Bildung blos sein eigenes Werk ist. Geboren in Rio de Janeiro, wurde er in der Folge im bischöflichen Seminarium dieser Stadt aufgenommen, wo er nach vollendetem Studium die Priesterweihe empfing und endlich als Kapellmeister bey der bischöflichen Kapelle angestellt wurde. Bey der Ankunft des Hofes in Brasilien erhielt er die Stelle als Kapellmeister der königl. Kapelle, welcher er, seiner zerütteten Gesundheit ungeachtet, noch immer rühmlichst vorsteht. / Vor dem Requiem wurden die* Nocturnen *aus dem* officio defunctorum, *von David Perez (geb. zu Neapel 1711, kam 1752 nach Lissabon, wo er in königl. Diensto trat) in Musik gesetzt, gesungen.Diese Werk besteht aus mehreren Arien, Duetten, Chören etc. Die meisten dieser Sätze sind mit der dem Kirchenstyl angemessenen Würde geschrieben.Von mehreren Chören wurde die Bewegung viel zu rasch genommen, welches ich überhaupt hier bey Aufführung mehrerer Werke dieses Meisters bemerkt habe. Die Tradition dieser Werke ist, wie es scheint, verloren gegangen.Besonders unangenehm wirkte auf mich ein Chor in D dur, diesen triviale Trompeten - und Hörner - Gänge bey der raschen Bewegung mich an jene Trompeterstückchen erinnerten, mit den man die in Karlsbad ankommenden Bade-Gäste vom Thurm herab begrüsst. / Die Aufführung des Mozartlischen Meisterwerkes liess nichts zu wünschen übrig; alle Talente wetteiferten, um den genialen Fremdling Mozart in dieser neuen Welt würdig zu empfangen.Dieser erste Versuch ist in jeder Hinsicht so gut gelungen, dass er hoffentlich nicht der letzte in seiner Art seyn wird. /* Neukomm"

[33] Existem cópias deste *Libera me* de Sigismund Neukomm por Auguste Baguet [Rio de Janeiro, centro do séc. XIX] em partes de SATB, fl I-II, cl I-II em si, clm I-II em ré, tp, tb, cor I-II, vl I, vl II, vla e cb no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (código P 228) e por um copista de nome Emigdio (1871), em partes de SATB, fl I-II, cl I-II, tb, pist I-II, cor I-II, bx, vl I, vl II, vla e vlc no Arquivo Manuel José Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas. Além das diferenças na instrumentação, a cópia do arquivo campineiro possui quatro seções a mais que a cópia do arquivo paulistano. A versão da Cúria Metropolitana de São Paulo foi recentemente gravada pelo Grupo Vocal Brasilessentia e pela Orquestra de Câmara da UNESP, sob a direção de Vítor Gabriel.

O relato de Carl Seidler sobre o teatro, a música e a dança na década de 1820 e início da de 1830 é um dos mais interessantes do período:[34]

> "*Durante o governo de D. Pedro ainda havia freqüentes bailados e óperas italianas. Nisso em parte se procedia bem; pois onde não há História Pátria não pode haver drama, pelo menos não há assunto apropriado. As peças de Calderon só possuíam interesse puramente português e o Brasil não queria mais ser colônia de Portugal. Já a França, o* prisma *(sic) das modas e de uma aristocracia de glória extinta apenas há dez anos, do recém-desaparecido sol de Austerlitz e de Wagran, podia aqui ser impunemente levada à cena, com honras. Era evidente a necessidade de introduzir o uso de bonzos europeus,, mas deve-se reconhecer que a escolha não foi má. Notadamente os bailados eram representados por uma companhia contratada em Paris e nada deixavam a desejar. A dança também tem sua estética. Com a abdicação do imperador, a arte mímica, já quase extenuada até a morte, recebeu o golpe de misericórdia. A mesma insensata palavra de despotismo, que subitamente desterrou todos os estrangeiros, militares ou civis, empregados do estado, atingiu o inocente pessoal de teatro, apesar da vestimenta demasiado transparente para que se pudesse suspeitar houvesse por baixo alguma peça de roupa política secreta. Sem preâmbulos, cortaram os contratos de cantores e dançarinos; fossem dançar alhures, pelo vasto mundo afora. Em lugar deles apresentavam-se agora só atores nacionais, em geral mulatos, e infelizmente colhiam patriótico aplauso geral dos espectadores. As velhas peças portuguesas demandavam muito estudo e elevadas custas de encenação. Além disso uma tão vultuosa revolução necessariamente tinha que dar logo à luz, com tantos ovos não postos, um drama popular. Os mulatos já sã de nascença apenass obra de remendo da natureza, por isso são peritos remendões. As mais antigas, como as mais novas produções dramáticas de França e Alemanha foram produzidas em horrível transformação, e não tinham fim os gracejos mais ensossos, e as mais insuportáveis alusões aos heroísmos praticados no funesto 7 de abril de 1831, de memória carnavalesca. Um* fandango *ou uma* gavotte *(sic), ainda mais lamentável, substituía o antigo bailado, e a conseqüência natural foi que os estrangeiros cultos, que sempre haviam constituído o primeiro e mais rendoso público de teatro, de repente se abstiveram. Até a orquestra teve que obedecer à senha: todos os estrangeiros foram eliminados. Das vendas mais reles foram buscar mulatos bêbedos para figurarem na banda musical imperial. Pelo menos a insensatez era sistemática.*
>
> "*O que atualmente às vezes ainda atrai ao teatro os estrangeiros domiciliados no Rio é o fandango de madem. Ricardina Soares. Ricardina é portuguesa nata, nem muito nova, nem esplêndida de beleza, mas de olhos e pés inexcedíveis. Não há coração de homem que lhe resista. Não se faça idéia da sedutora como de cantora francesa de ópera; o fandango não reclama tais saltos forçados. nem movimentos indecentes e mímica inequívoca. Toda dança é por natureza sensual, mas a sensualidade pode*

[34] SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.52-54.

ser inocentada pela decência e a graça, pode mesmo sob o véu do pudor ser virtuosa e só assim é lícito incluir Terpsícore entre as musas. Ricardina sabia disso, estava em sua natureza, ela o aprendera desde criança. Jamais concedia aos seus numerosos adoradores, como voz corrente, o menor favor, razão por que continua sendo a divinizada primadona no império brasileiro. Era preciso vê-la uma vez que fosse, representar o celebérrimo fandango, com seu irmão, jovem vistoso e forte. Em traje de amazona desliza ela sobre o tablado, sílfide fugidia surpreendida pelo primeiro raio em campina velada. O mais forte amor e o mais íntimo desejo, medo inquieto e violenta atração, timidez e arrojo, lutam visivelmente pela posse do coração entumecido e todo movimento do corpo sedutor nos revela novos sentimentos, novos pensamentos. A cartilha do amor está aberta diante de nós em letras claras com profundo sentido; compreendemos tudo e não compreendemos a agitação de nosso próprio peito. Semelhante espetáculo é deveras um serviço religioso, uma feta da natureza humana. Que tua velhice seja tão feliz e sagrada quanto tua madura mocidade, ó Ricardina Primadona!

"*Mas não era possível que a senhora soares todas as noites dançasse três horas: era preciso levar outras coisas à cena e então o recurso eram todos os aleijões dramáticos que um falso patriotismo gerava, como o sol às pulgas. Mas o dinheiro ia sempre encurtando entre os estrangeiros e é fácil de compreender que ultimamente nenhum deles mais queria pagar 640 Rs. (cerca de um taler) por um bilhete de platéia. Predominavam completamente os mulatos; arranjavam, como melhor podiam, alguns dramas modernos, traduziam horrivelmente as novidades estrangeiras, e nunca esqueciam de condimentar exageradamente esse mingau dramático com as mais ridículas alusões aos funestos dias de abril, qual pimenta malagueta, tornando o prado totalmente intragável para paladar europeu. Assim, recordo-me, por exemplo, duma representação do 'Guilherme Tell', de Schiller: a obra-prima alemã tornou-se comédia portuguesa. Guilherme Tell, o corajoso campônio suíço, aparecia de roupa vermelha e chapéu de três bicos; e todo o traje era de tal maneira sobrecarregado de galões dourados e outras bugigangas que a cor fundamental só despontava nalguns sítios. E a cara amarela, de macaco, redonda e brejeira, que aparecia como defunta esperança da vida debaixo dos três bicos, completava o ridículo de todo o conjunto.*"

11.5. Danças e canções

Um dos tipos de música que se consagraria em todo o Brasil como o preferido para os salões era a canção em português, acompanhada, pela viola, violão ou piano. *Modinhas* e *lundus* começaram a ser compostas em abundância no Brasil, a partir das décadas de 1810 e 1820, em um estilo derivado da ária operística, com uma melodia ágil e exuberante. As *modinhas* normalmente versavam sobre saudades ou amores perdidos, enquanto os *lundus* (ou *landums*) davam preferência a textos humorísticos ou satíricos. Essa modalidade de canção de salão substituía o tipo que se usara até os primeiros anos do séc. XIX, normalmente executado por dois cantores com acompanhamento de cravo ou viola e com melodias muito simples, de estética pré-clássica. Embora as *modinhas* e *lundus* tivessem seu maior desenvolvimento no período

imperial, influindo decisivamente na instalação de uma impressão regular de partituras no Rio, a partir de 1837, foram escritas muitas canções desse tipo já no período joanino, por autores como Padre Teles, Leal, José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, entre outros.

O acompanhamento preferencial, nas primeiras décadas do séc. XIX eram o violão, a viola e a guitarra portuguesa, enquanto o piano ia se difundindo pelas classes superiores, até se tornar instrumento obrigatório nas boas famílias brasileiras a partir da década de 1850. Sobre o uso do piano nas classes altas da cidade de São Francisco de Paula, hoje Pelotas, entre fins da década de 1820 e inícios da de 1830, por exemplo, Carl Seidler informa:[35]

> "[...] *Todo estrangeiro que demorar aqui algum tempo, se não houver nada contra ele, pode facilmente ter relações com todas as famílias, mesmo que antes não conhecesse ninguém. Os próprios moradores procuram ensejo de serem agradáveis ao forasteiro, atraí-lo ao seu círculo, na primeira ocasião. Grande recomendação será saber tocar algum instrumento de música, sobretudo piano, mesmo pouco, pois o piano se encontra em todas as boas casas. As mulheres quase todas tocam, embora de ouvido e prática do que por estudo regular; muitas falam um pouco de francês, como também na maioria dançam muito bem. Já os homens nesse sentido estão em inferioridade.* [...]"

Os viajantes que estiveram no Brasil nas primeiras décadas do séc. XIX, como Spix e Martius, Langsdorff, Rugendas e outros freqüentemente discorrem sobre as danças usadas, citando o *lundu* (ou *landum*), o *fandango*, o *miudinho* e o *batuque*, esta última típica de escravos. O miudinho, mesmo considerado indecente pelos estrangeiros, era dança que invadia as altas classes, sendo a preferida de D. Pedro. Carl Seidler registra uma passagem acerca de D. Pedro que se contava no Rio de Janeiro, segundo a qual, quando o ex-imperador subiu a bordo da fragata inglesa que o levaria a Portugal, após sua fuga do Brasil em 1831, este teria respondido à indagação de um dos cortesãos que o acompanhava: "*Ora, que grande coisa perdi eu? Tinha que incomodar-me com problemas de governo e na Europa viverei de futuro em feliz* far niente *e quando muito tocarei de vez em quando, para mim e minha roda, um miudinho*".[36] Interessante é a descrição de um baile por Carl Seidler, no final da década de 1830 ou início da década de 1830, na cidade do Desterro (atual Santa Catarina), sem indicar o nome da dança, mas descrevendo os detalhes e características mais particulares do evento:[37]

35

SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.103.

[36] SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.319-320. De acordo com Maria A. C. Giffoni, "*Passo de Samba e dança coletiva, de pequenos e rápidos passos. Executada com um par enlaçado e coreografia adaptada, tornou-se dança delicada, conservando os passos miúdos. Com este aspecto era vista nos salões, na época da Regência, permanecendo em voga por muito tempo (compasso binário)*". Cf.: GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje*. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desporos do MEC, 1974. p.28 (Caderno Cultural, v.2).

[37] SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: op.cit., p.247-248.

> "*Não decorrera meia hora, começaram a aparecer homens, mulheres e raparigas, todos em traje noturno, com muitas fitas multicores e todos ao que parece muito contentes com a nossa visita noturna. Por fim regressou também o dono da casa, acompanhado dumas dez raparigas levianas e levemente vestidas e um espanhol desgarrado, no qual bem se adivinhava pelos olhos a nadarem num luar escuro o alcoviteiro e bandido. Trazia ele um velho mandolim francês, muito remendado, com o qual pretendia depois acompanhar o canto, ou antes o choro das mulheres velhas, durante as danças.*
>
> "*A princípio tudo estava meio rígido e cerimonioso, somente nós alemães palestrávamos e nos distraíamos desembaraçadamente com o sexo às vezes não belo; os brasileiros se conservavam como se não soubessem abrir a boca e não quisessem dar palavra ao próximo.' Mas depois de esvaziadas diversas garrafas de cachaça, repentinamente desembaraçou-se a língua aos homens e às mulheres, de tal maneira que ao mais calmo observador pareceria que queriam depressa ressarcir o tempo perdido. Devia começar o baile: convidou-se o espanhol naufragado a que afinasse um instrumento, mas, oh! desgraça! ou felicidade - faltavam dois terços das palradoras cordas. Enxameiam imediatamente emissários por toda a aldeia à cata de cordas, inteiras ou não, de todas as guitarras, e com isso acabou-se por arranjar uma coisa que quase possuía os sons de um instrumento musical. A falar em voz alta, exultantes, os convivas se dispõem em duas fileiras e começa o baile mais indecente que jamais eu tive a honra de ver, ao som harmonioso daquele infernal moinho de café, acompanhado por palminhas das damas e seu cantante vozerio. As mais repugnantes contrações musculares, obscenidades murmuradas em voz baixa ou cantadas alto ao compasso da música, contactos cadenciados e nojentas concretizações de atitudes dos mais lúbricos desejos, caracterizavam todos os movimentos. Uma européia teria corado de vergonha à contemplação de tais cenas, mas as nossas belas, divertidas filhas de pescadores, parece que não achavam, apenas sentiam extraordinária cócega e grande prazer naquele folguedo reles. Naturalmente não tardou que nos sentíssemos em estremo entediados com a coisa, pois nenhum de nós se sentia tentado a tomar parte naquele divertimento imoral, naquele barbaresco dispêndio de esforços, além de que nos sentíamos muito fatigados da penosa cavalgada. Por isso pela madrugada nos estendemos sobre a grande cama de casal existente na sala do baile e sem embargo do barulho dormimos ainda alguns minutos bem descançadamente, Estava alto o sol quando nos despertaram para tomar café e o louco escândalo continuou até que fosse servido o almoço, que, como o jantar e a ceia, era constituído unicamente de peixe.*

Nas décadas de 1820 e 1830 iniciou-se um período de grande documentação dos costumes musicais brasileiros, incluindo as festas e danças praticadas fora da elite. Carl Friedrich Phillipp von Martius, por exemplo, imprimiu uma interessantíssima ilustração da Festa da Rainha, em Minas Gerais, com um negro tocando violão.[38] Johann Moritz

---

[38] SPIX, J. B. & MARTIUS, C. F. P.*Reise in Brasilien* [...]. München: M. Lindauer, 1823-1831. 3 v + Atlas.

Rugendas, que em 1835 publicou sua *Mallerische Reise in Brasilien*,[39] registrou cenas de *batuques*, *capoeiras* e festas religiosas entre negros, ao lado de danças indígenas, do *lundu* e das canções nas classes médias e daquelas praticadas pela elite carioca e paulista (Ver, adiante, *Iconografia*).

11.6. Os hinos patrióticos

Como observa Ayres de Andrade, "*quanto a hinos, o que se cantava no Brasil até à Independência como hino nacional era, naturalmente, o português*".[40] E o hino português fora composto no Rio de Janeiro em 1809, por Marcos Portugal, originalmente como hino de louvor ao príncipe regente, no final de sua cantata *La Speranza* ou *L'Augurio Felice*. Ayres de Andrade nos fornece algumas informações sobre esse hino:[41]

> "*Foi ele* [o hino de Marcos Portugal] *cantado no Brasil até a época da Independência e, em Portugal, até 1834, com os títulos de* Hino do Príncipe *e* Hino de D. João VI.
>
> "*Em 1817, por falecimento de D. Maria I, subia ao trono o Príncipe Regente, como D. João VI. Marcos Portugal compõe então o hino comemorativo da aclamação do novo rei.*
>
> "*A partitura manuscrita, para coro e orquestra, é conservada na biblioteca da Escola Nacional de Música. Tem 24 páginas, formato grande, e na folha de rosto traz os seguintes dizeres, do punho do compositor:* Original no Rio de Janeiro. Hino para a feliz aclamação de S. M. F. o Senhor D. João VI, que por ordem do Mesmo Augusto Senhor compôs Marcos Portugal.

O texto do *Hino da Aclamação*, por Marcos Portugal é o seguinte:[42]

Salve, salve, ó povo luso,
Que aclamaste nosso Rei
Sustentos promete a lei
Sendo tempo ter o abuso.
Longo seja o seu reinado
Quem d'um povo é tão amado.

É dos povos da nação
O protetor tão singular,
Pois quem a lei quer respeitar
Não precisa aclamação.
Longo seja o seu reinado
Quem d'um povo é tão amado.

No Brasil foi o primeiro
Que empunhou o triple cetro
E que achou em nossos peitos
Um amor tão verdadeiro.
Longo seja o seu reinado

[39] RUGENDAS, Moritz. *Mallerische Reise in Brasilien.*Paris: Engelmann & Cie., 1835 [ou edição brasileira: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989]
[40] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.138.
[41] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.138-139.
[42] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.139.

Quem d'um povo é tão amado.

Esses hinos, diferentemente do costume que se estabeleceu no período republicano, não eram destinados a serem cantados pelo povo, mas executados a solo ou coro com orquestra, no palco de teatros. Eram escritos ao estilo das óperas italianas do período e com a impostação vocal operística executados.

D. Pedro também compôs um hino em 31/03/1821, após o retorno a Lisboa de D. João VI. A obra denominou-se *Hino Constitucional* e foi impressa pela Imprensa Régia com o seguinte texto:[43]

Ó Pátria, ó Rei, ó Povo,
Ama a tua religião,
Observa e guarda sempre
Divinal Constituição.

Viva, viva, viva o Rei,
Viva a Santa Religião,
Vivam os Lusos valorosos
E a feliz Constituição

Ó com quanto desafogo
Na comum agitação
Dás vigor às almas todas,
Divinal Constituição!

Viva, viva, viva o Rei, etc.

Venturosos nós seremos
Em perfeita união,
Tendo sempre em vista todos
Divinal constituição.

Viva, viva, viva o Rei, etc.

A verdade não se ofusca,
O Rei não se engana, não;
Proclamemos portuguêses,
Divinal Constituição.

Viva, viva, viva o Rei, etc.

Mas D. Pedro compôs mais um hino ainda, voltado aos acontecimentos de 1822. Escolhendo como texto algumas estrofes de uma poesia que Evaristo da Veiga imprimira em 16/08/1822 com o título de *Hino Constitucional Brasiliense*, D. Pedro utilizou-o para seu *Hino da Independência*. O texto original desse hino é o seguinte:[44]

Já podeis filhos da pátria
Ver contente a mãe gentil
Já raiou a liberdade
No horizonte do Brasil.

Brava gente brasileira
Longe vá temor servil
Ou ficar a pátria livre

[43] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.139-140.
[44] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.152-154.

Ou morrer pelo Brasil.

Os grilhões que nos forjava
Da perfídia astuto ardil,
Houve mão mais poderosa,
Zombou deles o Brasil.

O Real Herdeiro Augusto
Conhecendo o engano vil,
Em despeito dos tiranos
Quis ficar no seu Brasil.

Revoavam sombras tristes
Da cruel guerra civil,
Mas fugiram apressadas
Vendo o anjo do Brasil.

Mal soou na serra ao longe
Nosso grito varonil,
Nos imensos ombros logo
A cabeça ergue o Brasil.

Filhos, clama, caros filhos,
E depois de afrontas mil
Que a vingar a negra injúria
Vem chamar-vos o Brasil.

Não temais ímpias falanges
Que apresentam face hostil;
Vossos peitos, vossos braços
São muralhas do Brasil.

Mostra Pedro à vossa frente
Alma intrépita e viril;
Tendes nele o digno chefe
Deste Império do Brasil.

Parabéns, ó brasileiros,
Já com garbo juvenil
Do universo entre as nações
Resplandece a do Brasil.

Parabéns, já somos livres;
Já brilhante e senhoril
Vai juntar-se em nossos lares
A Assembléia do Brasil.

Marcos Portugal compôs também um *Hino da Independência* que foi utilizado por um certo tempo, mas a circunstância de ter sido o próprio imperador o autor de um hino para essa finalidade fez com que este fosse preferido ao hino de Marcos Portugal. Entretanto, o *Hino da Independência*, então chamado *Hino Nacional*, foi ouvido pela última vez por D. Pedro no teatro da corte em 12/10/1830, ocasião na qual o imperador completava 32 anos. Nos festejos públicos celebrados no Rio de Janeiro em 16/04/1831, pouco após a abdicação de D. Pedro em 7 de abril, o *Jornal do Comércio* anunciou a execução de um *Hino Nacional* que, obviamente, não era mais o de D. Pedro, mas o de Francisco Manuel da Silva. De acordo com Ayres de Andrade, "*O ano de 1822 fizera vibrar as cordas do patriotismo de muita gente dada a expandir-se em versos e música.*

O de 1831 provocará idênticas reações. O 7 de Setembro fecundou os hinos de Marcos Portugal e de Pedro I; o 7 de Abril vai fecundar o de Francisco Manuel da Silva."[45]

O *Jornal do Comércio* noticiou, em 14/04/1831: "*Rua do Ouvidor, loja de papel, n.75, vende-se o novo Hino ao Imortal e Feliz dia 7 de abril de 1831, Preço, 40 réis.*" Em 9/04/1832 o mesmo jornal estampou esta outra notícia: "*Saiu à luz, litografado, o Hino para canto e piano por F. M. da Silva, que foi cantado no dia 7 de abril no começo do divertimento dado pela Sociedade defensora, cujo Hino foi cantado pelas Sras. e sócios da mesma sociedade; acha-se à venda na Litografia da rua da Quitanda n.111.*" O texto do hino foi publicado no jornal *O Sete de Abril* em 1833, com autoria atribuída a Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, com o título "*Hino ao Grande e Heróico Dia 7 de Abril de 1831 Oferecido aos Brasileiros por um seu patrício nato*":[46]

Os bronzes da tirania
Já no Brasil não rouquejam;
Os monstros que o escravizavam
Já entre nós não vicejam.

Da Pátria o grito
Eis se desata
Desde o Amazonas
Até o Prata.

Ferros e grilhões e forcas
D'antemão se preparavam;
Mil planos de proscrição
As mãos dos monstros gizavam.

Da Pátria o grito, etc.

Amanheceu finalmente
A liberdade ao Brasil...
Ah, não desça à sepultura
O dia Sete de Abril.

Da Pátria o grito, etc.

Este dia portentoso
Dos dias seja o primeiro;
Chamemos - Rio d'Abril -
O que é Rio de Janeiro,

Da Pátria o grito, etc.

Arramquem-se aos nossos filhos
Nomes e idéias dos lusos...
Monstros que sempre em traições
Nos envolveram, confusos.

Da Pátria o grito, etc.

Ingratos à bizarria,
Invejosos do talento,
Nossas virtudes, nosso ouro,
Foi seu diário alimento.

---

[45] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.158.
[46] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.170.

Da Pátria o grito, etc.

Homens bárbaros, gerados
De sangue judaico e mouro,
Desenganai-vos: a Pátria
Já não é vosso tesouro.

Da Pátria o grito, etc.

Neste solo não viceja
O tronco da escravidão.
A quarta parte do mundo
Às três dá melhor lição.

Da Pátria o grito, etc.

Avante, honrados patrícios,
Não há momento a perder;
Se já tendes muito feito,
Inda mais resta a fazer.

Da Pátria o grito, etc.

Uma prudente regência,
Um monarca brasileiro
Nos prometem venturoso
O porvir mais lisonjeiro.

Da Pátria o grito, etc.

E vós, donzelas brasílias
Chegando de mães ao estado,
Dai ao Brasil tão bons filhos
Como vossas mães têm dado.

Da Pátria o grito, etc.

Novas gerações sustentem
Do povo a soberania;
Seja isso a divisa delas
Como o foi d'Abril o Dia.

Durante a década de 1830, o *Hino ao 7 de Abril*, como ocorreu com os hinos anteriores, foi se convertendo em hino nacional. Embora somente em 06/09/1922, na véspera da comemoração do Centenário da Independência, a melodia de Francisco Manuel da Silva tenha sido oficializada como Hino Nacional Brasileiro, desde a década de 1830 o *Hino ao 7 de Abril* foi utilizado como o hino nacional, cantado nos palcos por solistas e simplesmente ouvido pelo público, que se limitava aos entusiásticos aplausos ao final da peça.

Em 21/07/1841 a Filarmônica do Rio de Janeiro promoveu, no Paço Imperial, um concerto em homenagem à coroação de D. Pedro II. Na ocasião foi executado um hino especialmente composto para a ocasião por Francisco Manuel da Silva, com letra de João José de Souza e Silva, irmão do historiador Joaquim Norberto de Souza e Silva, cuja primeira estrofe era "*Exulta Pátria ditosa, / Nação nobre e varonil, / Já radioso diadema / Cinge o gênio do Brasil.*" Esse *Hino da Coroação*, entretanto, executado somente naquela ocasião, não teve a mesma sorte do *Hino ao 7 de Abril*, que já vinha sendo cantado há 10 anos. O *Hino ao 7 de Abril*, após a coroação de D. Pedro II,

recebeu, como era costume na época, um novo texto, alusivo ao jovem monarca. É possível que o autor desse novo texto tivesse sido o mesmo Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, pois que foi conservado o refrão "*Da pátria o grito / Eis se desata / Do Amazonas / Até o Prata*". Foi esse hino - com música de Francisco Manuel da Silva e nova letra provavelmente escrita pelo mesmo Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva - que se executou até a Proclamação da República, em 1889, como hino nacional:[47]

Quando vens faustoso dia
Entre nós raiar feliz,
Vemos só na liberdade
A figura do Brasil.

Da pátria o grito
Eis se desata
Do Amazonas
Até o Prata.

Da pátria o grito

Negar de Pedro as virtudes,
Seu talento escurecer,
É negar como é sublime
Da bela aurora o romper.

Da pátria o grito

Exultai brasílio povo
Cheio de santa alegria,
Vede de Pedro o exemplo
Festejando neste dia.

11.7. Gabriel Fernandes da Trindade

Trindade foi um dos músicos de maior destaque no Rio de Janeiro nas décadas de 1820 e 1830, fora do pequeno círculo dos mestres da Capela Real e Imperial, ou seja, José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal e, mais tarde, Francisco Manuel da Silva.

Nascido em cerca de 1790,[48] provavelmente na cidade mineira de Caeté, segundo indícios que venho reunindo nos últimos anos, Trindade era estudante de violino na década de 1810, tornando-se aluno do instrumentista italiano Francesco Ignacio Ansaldi, então Primeiro Violino da Capela Real, no Rio de Janeiro.[49] Enquanto D. João permaneceu no Brasil, a Capela Real esteve em ascensão, tendo sido 1816 o ano de maior esplendor.[50] Em 1818 D. João foi coroado, aumentando os salários da Capela,[51] segundo os quais, os cantores ganhariam mais que os instrumentistas. Dirigida inicialmente por José Maurício Nunes Garcia e, a partir de 1811, por Marcos Portugal, foi uma entidade com função sempre valorizada, até o retorno de D. João VI a Lisboa, em 1821.

---

[47] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, p.182.
[48] Estimamos essa data com base na época de composição dos *Duetos Concertantes*: a década de 1810.
[49] Essas informações foram deduzidas exclusivamente da análise do frontispício dos manuscritos dos *Duetos*, que adiante descreveremos.
[50] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, cap.II, p.27.
[51] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.1, cap.II, p.31.

Trindade foi admitido como violinista na Capela, agora Imperial, somente em 1823 - já no governo de Pedro I - lá permanecendo até 1831, quando foi despedido com os demais instrumentistas após a abdicação do Imperador.

Ao lado de sua atividade como violinista, a partir da década de 1820 Trindade começou a atuar também como cantor de modinhas, hinos, trechos de óperas e obras sacras. Seu nome foi mencionado por José Maurício Nunes Garcia na partitura da *Missa de Santa Cecília* (1826) como tenor solista, ao lado de Augusto César de Assis (soprano), Luís Gabriel Ferreira de Lemos (contralto), Cândido Inácio da Silva (tenor), Apolinário Antônio Joaquim (baixo) e João dos Reis Pereira (baixo).[52]

Não existem notícias sobre a atuação regular de Trindade após 1831, ano em que a maioria dos instrumentistas da Capela Imperial foi despedida por ordem do Governo. Segundo informações apresentadas por Vincenzo Cernicchiaro e outras mais obtidas por Mercedes de Moura Reis Pequeno, seu nome aparece nos jornais cariocas como violinista em um concerto de 1833, quando executou variações para o instrumento[53] e como cantor em 1835, em um concerto no Teatro Constitucional Fluminense, ao lado de Cândido Inácio da Silva e Francisco da Mota, este último também ex-instrumentista da Capela. Trindade pode ter assistido às primeiras exibições virtuosísticas de violino no Rio de Janeiro em 1834, ocasião em que foram interpretadas, pela primeira vez no Brasil, obras de Niccolò Paganini.[54] Em 1836, ainda atuava como instrumentista, executando na ocasião um *Concerto para violino* de Charles de Bériot, mas apresentando-se, ainda nesse ano, também como cantor de hinos,[55] em um espetáculo variado da Academia de Música Vocal e Instrumental[56] e em trechos do *Guilherme Tell* de Rossini, com Cândido Inácio da Silva e João dos Reis Pereira.[57]

---

[52] O nome de Trindade consta no manuscrito da *Missa Com g.r Orquestra Composta pelo P.e José Maurício Nunes Garcia no Anno de 1826* (partitura autógrafa arquivada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 278 p., Arq. 2.2.10). Segundo Cleofe Person de Mattos , "*Nomes de vários solistas estão lançados na partitura. [...] No Qui tollis atuou o tenor Gabriel Fernandes da Trindade* [...]." Cf. GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Santa Cecília (1826)*; para solistas, coro e grande orquestra; pesquisa e texto: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, FUNARTE / INM / Associação do Canto Coral, 1984. p.14.

[53] "*Le produzioni popolari pare che avessero anch'esse buona parte di ammiratori nel publico musicale del teatro S. Pedro della 'Rua Vallongo', ove, nella sera del 14 ottobre, Antonio Borges, accompagnandosi con la chitarra, canta con molta grazia un bel 'Lundù'. Ivi, il 13 novembre [de 1833], serata in beneficio della cantante Antonia Borges de Oliveira, che canta la bellissima aria dell 'Otello' di Rossini, si presentava al pubblico, suonando delle difficili variazioni, il violinista Gabriel Fernandes da Trindade, tenuto in conto di abilissimo artista.*". Cf. CERNICHIARO, Vicenzo. *op.cit.*, III Periodo - Capitolo VIII (1822-1831) - La Musica sotto il Regno di D. Pedro Iº, p.133-134.

[54] "*Foi uma fase, essa, dominada pelos violinistas, no tocante aos artistas vindos de fora. / Em 1834 chega o italiano Carlo Bassini. Faz furor com as Variações de Paganini, na quarta corda. Não há notícia de que outro violinista antes dele as tivesse executado no Brasil*". Cf. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.v.1, cap.XV, p.228.

[55] "*Il 14 ottobre* [de 1836] *ha luogo l'esecuzione dell'Inno de gratidão, composto dalla S.ra Delphina Benegna da Cunha, cantato nella recita in suo beneficio, dall'artista Gabriele Fernandes da Trindade.*" Cf. CERNICHIARO, Vicenzo. *op.cit.*, III Periodo - Capitolo VIII (1822-1831) - La Musica sotto il Regno di D. Pedro Iº, p.137.

[56] "[...] *E, na p.94* [de *Música no Rio de Janeiro Imperial* (*1822-1870*); Exposição comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.] *, conta que Gabriel Fernandes da Trindade participou, em 31 de outubro de 1836, ao lado de Cândido Inácio da Silva, Januário da Silva Arvellos, filho, Miguel Vaccani, Klier e outros, de um espetáculo da Academia de Música Vocal e Instrumental em benefício da Sociedade Benediciência Musical, no Teatro da Praia de D. Manuel.*" Cf. VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Ed., 1991. p.85.

[57] "*L'anno 1836 seguiva più o meno con ugual sorte dell'antecedente. Il pubblico musicale ebbe a conoscere appena il seguente duetto dell'opera 'Matilde di Chabran di Rossini' cantato da Elia Piacentini Vaccani e Antonia Borges; il terzetto e il duetto del 'Guglielmo Tell', 'O Matilde io t'amo';*

Em 1837, Pierre Laforge iniciou a impressão regular de música no Rio de Janeiro, publicando, entre outras, *modinhas* e *lundus* de Gabriel Fernandes da Trindade. Os demais autores editados por Laforge - J.M. Nunes Garcia, Cândido Inácio da Silva, Francisco Manuel da Silva, Pedro I e outros - indicam o prestígio que teve Trindade como compositor de obras desse gênero. Reis Pequeno historiou os primórdios da impressão musical no Rio, ocasião em que Trindade participou ativamente:

> "*Em março de 1828 chegou ao Rio de Janeiro o clarinetista João Bartolomeu Klier, natural de Bremen, Alemanha, estabelecendo-se inicialmente como professor de música e, mais tarde, instrumentista da Capela Imperial. Três anos depois, abriu uma loja de música na Rua do (p.353) Cano, 189, transferindo-se em 1832 para a Rua Detrás do Hospício (Hoje Rua Buenos Aires), 95. Em 1834 anunciou que mandara imprimir, com propriedade exclusiva, modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade, e em 1836 já possuía uma imprensa própria de música, anunciando no ano seguinte a publicação de* Terpsícore brasileira*, coleção de valsas, contradanças etc. Após sua morte em 1847, teve como sucessores na firma suas filhas Francisca Klier & Irmã (1856-1859) e por fim A. J. Klier, sucessor de seu pai, J. B. Klier.*
>
> "*A impressão regular de peças musicais no Rio de Janeiro teve início com Pierre Laforge, músico francês estabelecido por volta de 1834 com "estamparia de música" na Rua do Ouvidor, 149, que teria sido o responsável pela gravação das modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade para J. B. Klier. Em 1837, instalou-se na Rua da Cadeia (depois Rua da Assembléia), 89, onde funcionou até 1851, tendo gravado inúmeras peças, em sua maioria de pequeno formato (28 por 18 cm) e sem qualquer capa ou folha de rosto, apenas com as indicações necessárias na cabeça da própria música. Sua produção era constituída principalmente de modinhas, lundus e árias de óperas, de compositores como o padre José Maurício Nunes Garcia, Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Pedro I, Francisco Manuel da Silva, Januário da Silva Arvelos, M. A. de Sousa Queirós, Francisco da Luz Pinto, Joseph Fachinetti, Antonio Tornaghi e outros. Em 1850 iniciou a publicação de coletâneas para piano e canto* [...]"[58]

A partir de fins da década de 1830, Trindade parece ter se dedicado somente à música vocal. Em 1838 aparece no Teatro Constitucional executando um Hino da Gratidão, de Delfim Benegna da Cunha.[59] Uma composição sua, *Infantes de Lara* (ainda

---

cantati da Gabriele Fernandes da Trindade, Candido Ignacio da Silva João dos Reis Pereira, e Cori; un concerto di flauto, eseguito dal Mauger; il duetto dei 'Crociati in Egitto', di Meyerbeer; un concerto per pianoforte, eseguito dal dottor Francisco Muniz; il concerto di Bériot, per violino, eseguito dal professor Gabriel Fernandes da Trindade; il quintetto della 'Cenerentola', cantato dalla S.ra Elisa, Vittorio Isotta, Michele Vaccani, Maggeorannini e João dos Reis Pereira; un'aria della 'Anna Bolena', con Cori, cantato dal Trindade, e le variazioni per corno inglese, nuova compozicione Januario Arvellos, eseguite dal concertista Francisco da Motta." Cf. CERNICHIARO, Vicenzo. *op.cit.*, III Periodo - Capitolo VIII (1822-1831) - La Musica sotto il Regno di D. Pedro Iº, p.135-136.

[58] *Enciclopédia da música brasileira*; erudita, folclórica, popular. São Paulo, Art Ed., 1977. v.1, p.352 (verbete "Impressão musical no Brasil", por Mercedes de Moura Reis Pequeno).

[59] "[...] *Nel 1838, Delphim Benegna da Cunha scrive un Inno intitolato 'Hymno da Gratidão' eseguito nella recita in suo beneficio, il 14 octobre, cantato dall'artista brasiliano Gabriel Fernandes da Trindade (teatro Costituzionale).*" Cf. CERNICHIARO, Vicenzo. *op.cit.*, III Periodo - Capitolo VIII (1822-1831) - La Musica sotto il Regno di D. Pedro Iº, p.117.

não localizada), foi apresentada no Teatro São Pedro em 1840, segundo notícia do *Jornal do Comércio*. Foi nesse ano que Trindade solicitou ingresso, como tenor, no coro da Capela Imperial, sendo admitido em 1842. Entretanto, em 1846 Francisco Manuel da Silva informava ao Inspetor da Capela que Trindade já estava "estuporado" - ou seja, paralítico - e não mais poderia cantar:

> "*Em resposta a um pedido de informações do ministro, sobre os tenores existentes no coro da Capela, Francisco Manuel, em 1846, dizia que eram sete: Antônio Pedro Gonçalves, José Maria Dias, João Paulo Mazziotti, José Maria Rodrigues, Carlos Mazziotti, Gabriel Fernandes da Trindade e Vicente Ayala.*
>
> "*Dizia mais que os cinco primeiros, não só pelos anos de serviço, como pela idade, achavam-se quase impossibilitados de servir; que o sexto estava estuporado e que o único que cantava com regularidade era o último.*"[60]

Nada mais se sabe sobre sua vida, a não ser que faleceu no Rio de Janeiro, em 1854. Sua primeira biografia impressa, elaborada por Ayres de Andrade, foi praticamente a única fonte de informações utilizada para a preparação de verbetes de outros autores:[61]

> "*TRINDADE, Gabriel Fernandes da*
>
> "*Violinista e cantor. Nomeado para a orquestra da Capela Imperial em 1823. Foi um dos primeiros violinistas brasileiros de seu tempo. Fazia-se ouvir em concertos, num repertório de grande responsabilidade. A respeito do tenor que ele era, informava o inspetor da Capela Imperial ao ministro, em 1840: 'O suplicante pede em seu requerimento ser admitido nesta Capela Imperial como músico cantor em o naipe dos tenores, em o qual de necessidade se deve prover uma vaga. O suplicante é muito perito na Arte da Música; tem uma excelente voz deste naipe; e merece na verdade ser muito justo admiti-lo por ter já sido músico instrumentista nela; e tendo sido muito digno de louvor pelo seu serviço; contudo, em 1831, foi despedido da Capela com todos os outros instrumentistas por ordem do Governo.' Em 1842 era novamente admitido na Capela Imperial, porém no coro, tal como pretendia. Em 1846, no entanto, Francisco Manuel informava ao inspetor da Capela que ele já não mais podia prestar serviço, pois estava paralítico. Faleceu em setembro de 1854. Araújo Porto Alegre, comentando um concerto da Beneficência Musical, muito lhe elogia a voz, que compara à do célebre Rubini, pela pureza do timbre. Grande compositor de modinhas foi ele. Deixou-as em número avultado e das mais inspiradas que possui o repertório brasileiro do gênero.*"[62]

---

[60] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.v.1, Cap.XIV, p.217-218.
[61] As principais são a da *Enciclopédia da música brasileira* (São Paulo, Art Ed., 1977. v.2, p.762) e a de Ary Vasconcelos (*Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Ed., 1991, p.85).
[62] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.v.2, Suplemento II, p.243.

11.8. Modinhas e lundus de Gabriel Fernandes da Trindade

Qual teria sido a produção vocal de Trindade? Até recentemente, suas obras eram citadas sem muita precisão.[63] A publicação *Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)* mencionou 3 de suas modinhas, encontradas na coleção da Biblioteca Nacional em 1962[64] e a *Enciclopédia da música brasileira*, por sua vez, relacionou 5 títulos.[65] A maior iniciativa no sentido de reunir as canções de Trindade, no entanto, deve-se a Paulo Brand. Em 1993 este autor publicou um trabalho reunindo 13 títulos do compositor, encontrados em edições de época na Biblioteca Nacional.[66] A ampliação da pesquisa em período posterior e a inclusão, no catálogo das canções reimpressas recentemente por Batista Siqueira[67] e Gerhard Doderer,[68] todas com acompanhamento de piano,[69] elevou seu número para 21. Trindade certamente compôs maior número de canções. Mercedes de Moura Reis Pequeno, em trabalho não publicado,[70] recolheu informações no *Jornal do Comércio*, sobre a execução ou venda de canções de Trindade impressas, acrescentando à relação de Brand mais 6 títulos, dos quais até agora não

---

[63] A produção de Trindade jamais recebeu comentários mais elaborados dos historiógrafos da música brasileira. Um dos mais célebres sequer grafou corretamente o seu nome, como observa Ary Vasconcelos: "*Guilherme de Melo, por equívoco, ou porque tivesse conhecimento de mais esse sobrenome (não cremos tratar-se de dois compositores), refere-se a Gabriel Fernandes da Trindade como Gabriel Fernandes da Silva. E o inclui entre os compositores que cultivaram a modinha no Rio de Janeiro: 'Enfim da modinha que no Rio de Janeiro alentara a imaginação e o talento musical dos mestres compositores José Maurício, Marcos Portugal, Gabriel Fernandes da Silva...'.*" Cf. VASCONCELOS, Ary. *op.cit.*, p.85. A obra citada é MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República por Guilherme Theodoro Pereira de Mello*. Bahia, Typographia de S. Joaquim, 1908. p.133.

[64] BRASIL, Biblioteca Nacional. *Música no Rio de Janeiro Imperial* (*1822-1870*); Exposição comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1962. p.37 e 68. Ary Vasconcelos comenta desta maneira as informações do catálogo: "*E, através do catálogo editado pela Biblioteca Nacional, 'Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)', ficamos sabendo que 'as conhecidas modinhas e lundus de Trindade foram, em grande número, impressos por Laforge'. A mesma Biblioteca Nacional possui duas dessas modinhas, 'Quando Não Posso Avistar-te' e 'Adorei Hum'Alma Impura', editadas por P.Laforge, respectivamente em 1839 e 1842. A coleção de modinhas, romanças, recitativos, lundus etc., para canto e piano, intitulada 'Flores do Brasil', incluía outra: 'Um Ai Geraldo Pela Paixão'.*

"*O referido catalogo da Biblioteca Nacional informa também o seguinte, à p.77: 'João Bartholomeu Klier, estabelecido desde 1831 na rua do Hospício com uma das mais antigas lojas do Império, mandou imprimir em 1834 várias modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade' (ver n.º 119), trabalho esse que supomos tenha sido executado na oficina de Pedro Laforge, que nessa época possuía estamparia de música na rua do Ouvidor, 149...'.*" Cf. VASCONCELOS, Ary. *op.cit.*, p.85.

[65] *Enciclopédia da música brasileira*, op.cit., 1977. v.2, p.762.

[66] "*A pesquisa catalogou treze modinhas deste autor, pertencentes ao acervo da Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, todas elas editadas em fascículos.*" Cf. BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2 a 6 de ago. 1993. *Anais*. Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.

[67] BATISTA SIQUEIRA. *Modinhas imperiais*. Santa Maria, Imprensa Universitária (Univ.de Santa Maria). s.d. 61 p.

[68] *Modinhas luso-brasileiras*: transcrição e estudo de Gerhard Doderer. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1984. xxix, facs., 145 p.(Portugaliæ Musica, Série B, v.44)

[69] As composições impressas de Trindade até hoje localizadas possuem apenas acompanhamento para piano. Ayres de Andrade, no entanto, afirma que, "*Seguindo o exemplo, João Bartolomeu Klier, um dos mais antigos comerciantes de música da cidade, começa no mesmo ano* [1833 ou 1834] *a publicação das modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade, com acompanhamento duplo, de piano e violão.*" Cf. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.v.1, Cap.XV, p.241.

[70] REIS PEQUENO, Mercedes de Moura. Carta a Paulo Castagna. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1995.

conhecemos partituras. Algumas composições vocais de Trindade foram reimpressas em coletâneas. Julia de Brito Mendes,[71] em 1911 e Milene Antonieta Coutinho Maurício,[72] em 1982, reuniram duas. Batista Siqueira[73] reimprimiu 12 títulos e Gehrard Doderer,[74] finalmente, reimprimiu 4 títulos em 1984: Das 21 canções ora conhecidas de Trindade, somente uma já foi gravada, o lundu Graças aos Céus, com Luiz Alves da Silva (contratenor) e Dolores Costoyas (violão), estando as demais inéditas em gravações.[75] A lista de canções hoje conhecidas deste autor, das quais foram localizadas cerca de 20, é a seguinte:

1 - *Adorei um'alma impura*
2 - *Batendo a linda plumagem*
3 - *O canário mensageiro*
4 - *Coraçõens que amor unio*
5 - *Do regaço da amizade*
6 - *Erva mimosa do campo*
7 - *Eu não quero outra ventura*
8 - *Foi bastante ver teus olhos*
9 - *Graças aos Ceos*
10 - *Infantes de Lara*
11 - *Já não existe a minha amante*
12 - *Meu coração vivia izento*
13 - *Meu destino hé immudavel*
14 - *Não receies bella Marcia*
15 - *No momento em que nasci*
16 - *Nutrem dentro em meu peito*
17 - *Ocalia dize porque quebraste*
18 - *Ondas batei vagarosas*
19 - *Pintar eu quero minha paixão*
20 - *Por mais que busco encobrir*
21 - *Por que ó morte cruel*
22 - *Quando não posso avistar-te*
23 - *Remorsos, penas, tormentos*
24 - *Se o pranto apreciares*
25 - *Tive amor fui desditozo*
26 - *Hum ai gerado pela paixão*
27 - *Vai terno suspiro meu*

11.9. Os Duetos Concertantes de Gabriel Fernandes da Trindade

Se as composições vocais de Trindade despertaram algum interesse por parte de músicos e pesquisadores, o mesmo não pode ser dito em relação aos *Duetos*. Até

---

[71] MENDES, Julia Brito. *Canções populares do Brazil*: collecção escolhida das mais conhecidas modinhas brazileiras, acompanhadas das respectivas musicas, a maior parte das quaes trasladada da tradição oral pela distincta pianista [...]. Rio de Janeiro, J. Ribeiro dos Santos, 1911. xx, 336p.
[72] MAURÍCIO, Milene Antonieta Coutinho. *As mais belas modinhas*. 3.ª edição, revista e ampliada. Belo Horizonte, Editora São Vicente, 1982. 2v.
[73] BATISTA SIQUEIRA. *op.cit.*
[74] *Modinhas luso-brasileiras*, op.cit.
[75] *Canções, modinhas e lundús*: Brazilian songs - Brasilianische Lieder - Chansons Brésiliennes; Luiz Alves da Silva, Countertenor; Dolores Costoyas, Guitar. Zurich (Switzerland), Musikverlag Pan AG, n.º 510061, P/C 1992. Faixa 20. Duração: 2m07s.

recentemente, não existia qualquer menção a essas obras na literatura musicológica brasileira, quando foram citadas na 4.ª edição da *História da música no Brasil*, de Masco Mariz, sem maiores comentários: "[...] *e, finalmente o carioca Gabriel Fernandes da Trindade, violinista e cantor da Capela imperial, autor de música de câmara (Três Duos Concertantes).* [...]".[76]

Não foram encontradas, até o presente, notícias sobre a execução dos *Duetos Concertantes* no século XIX. A página de rosto dos manuscritos indica que Trindade ofereceu as obras ao seu mestre de violino, Francisco Inácio Ansaldi, "*Primeiro Rebecca*" (Primeiro Violino) da Capela Real, então referida como "*Camera de S. Majestade Fidelissima*". Ansaldi desembarcara no Rio de Janeiro em 1810, sendo logo admitido na Capela Real e permanecendo na então Capela Imperial até pelo menos 1828. Ayres de Andrade assim resume as informações que encontrou a seu respeito:[77]

> "*ANSALDI, Francisco Inácio*
>
> "*Violino*
>
> "*1810 - Do livro de Entrada de estrangeiros: 'Francisco Ansaldi, de nação italiana, solteiro de 23 anos, vindo de Montevidéu na sumaca São Joaquim e Sant'Ana, vive de ser músico e vem estabelecer-se no teatro junto ao Real Paço; que é conhecido do brigadeiro Manuel Luís e mora na casa de Felipe de tal, com casa de pasto no Beco do cotovêlo; apresentou passaporte e assinou.'*
>
> "*No mesmo ano, faz requerer ao Príncipe Regente: 'Diz Francisco Ansaldi que êle deseja empregar-se no serviço de Vossa Alteza Real e como o suplicante já teve a distinta honra de tocar por três vezes um concerto de rabeca na Real Capela do Carmo desta cidade e também em S. Vicente de Fora (em Lisboa) na Real Presença de V.A. e portanto pede a V.A. R. o faça músico de sua Real Câmara, tendo a honra de exercer o seu lugar tocando à lição dos Sereníssimos Senhores.'*
>
> "*A 20 de novembro do mesmo ano, é nomeado para o lugar que solicitara, passando, depois, em 1822, a perceber pela Capela, em cuja fôlha de pagamento o seu nome continua a figurar até 1828.*
>
> "*Parece ter sido artista de certa categoria, pois participa com freqüência da vida musical da cidade, principalmente na época de D. João VI, tocando em concertos como solista, com geral agrado.*"[78]

Trindade somente poderia ter oferecido as obras ao seu mestre entre 1810 e 1823, ocasião em que ingressou na Capela, adquirindo então o *status* de profissional e abandonando a condição de discípulo. A própria história da Capela Real na época de D. João VI, sugere atividade de música instrumental maior nesse período que nos subseqüentes. Além disso, a utilização de um papel fabricado em 1814 para a cópia dos *Duetos*,[79] faz supor que as obras teriam sido compostas nessa data ou pouco tempo

---

[76] MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. 4.ª, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994. Cap.3 (música na corte de D. João VI e D. Pedro I: Padre José Maurício), p.62.

[77] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.2, p.134-135.

[78] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op.cit., v.2, Suplemento II, p.134. A pesquisadora Mercedes de Moura Reis Pequeno informou-nos pessoalmente conhecer informações sobre Ansaldi na *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, de François Joseph Fetis (1837-1844, 8 v.; 2.ª ed. 860-1864, com 2 suplementos de A. Pougin, de 1878-1880) e no *Musikalisches Konversationslexikon*, de Hermann Mendel (Berlin, 1870-1883, 11v.), que não pudemos consultar.

[79] Trata-se de um papel inglês, de marca C. Brenchley, fabricado em 1814, como veremos adiante.

depois. Tudo indica que a parte de primeiro violino, a mais virtuosística, deve ter sido destinada à execução de Ansaldi e a parte de segundo ao próprio Trindade. Talvez para demonstrar seu grau de estudo naquele momento, Trindade escreveu passagens de alta dificuldade técnica também na parte de segundo violino.

Em circunstâncias desconhecidas, uma cópia dessas obras, pertencente a Camilo Fernandes da Trindade, foi obtida por Caetano de Sousa Telles Guimarães, possivelmente enquanto o compositor ainda era vivo. A doença de Trindade e o abandono da carreira de violinista, a partir de fins da década de 1830, talvez houvesse colaborado para que o manuscrito fosse entregue a um novo interessado. Segundo pesquisas de Aluízio Viegas, Telles Guimarães é sobrenome comum na cidade mineira de Mariana, para onde o documento pode ter passado, antes de chegar em São João del Rei, talvez ainda no séc. XIX. Sabemos, por cópias musicais que abaixo citaremos, que Caetano de Sousa atuou nessa cidade a partir de pelo menos 1827, lá falecendo em 29/01/1886.[80]

Na década de 1950 essa cópia ainda servia para o estudo do instrumento em São João del Rei. Luís Batista França, um alfaiate negro da cidade, foi o último violinista que utilizou o material e lá foi ouvido nos anos de 1956 e 1957 executando a parte de primeiro violino, que conservava em seu poder. A parte de segundo violino continuava no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense - uma das maiores coleções de manuscritos musicais do país - mantida a duras penas graças aos trabalhos do seu antigo diretor, Maestro Pedro de Souza (1902-1995). Sobre a localização e preservação das partes dos *Duetos concertantes* na Lira Sanjoanense, transcrevo o testemunho de Aluízio José Viegas, o responsável por esse trabalho:

> "*Creio que o manuscrito dos* Duetos Concertantes *de Gabriel Fernandes da Trindade passaram ao acervo da Orquestra Lira Sanjoanense ainda no século XIX. Muitos sanjoanenses estudaram no vetusto Seminário de Mariana e muitos foram músicos. Exemplo: P.^{e} José Joaquim de Souza Lira, P.^{e} Francisco Amâncio de Assis e o notável P.^{e} José Maria Xavier, que chegou a ser um excelente violinista e compositor e que antes de ser padre já era músico, tendo iniciado suas atividades musicais aos oito anos de idade com seu tio Francisco de Paula Miranda. Muita música foi copiada e trazida de Mariana e Ouro Preto para São João del-Rei. Não seria o caso dos* Duetos*?*
>
> [...]
>
> "*Na década de 1950, o Maestro Dr. Pedro de Souza preocupado com a renovação do quadro de instrumentistas da Orquestra Lira Sanjoanense contratou o violinista Luiz França, excelente professor para iniciação ao violino, para ministrar aulas a aprendizes de música, não só de violino, mas também para o ensino de divisão rítmica e solfejo. O professor Luiz França ministrava as aulas na sede da Lira Sanjoanense, no horário da tarde, três vezes por semana. Teve a licença da Direção da Lira*

[80] Auto de Inventário de 03/07/1889 (2º Ofício, códice 123, auto 2492), por José de Souza Telles Guimarães, arquivado na Casa Setecentista de Mariana, com o título: "*1889 / Juizo M.^{al} de Marianna. / Inv.^{to} Major Caetano de / Souza Telles Guim.^{es} / Inventario dos bens que ficaraõ p^{r} fallecimento do Major / Caetano de Sz^{a} T elles Guim.^{es}, / fallecido a 29 de Janr.^{o} de 1886.*" Caetano de Souza Telles Guimarães deixou os seguintes filhos: Monsenhor José de Souza Telles Guimarães (46 anos), Alexandrino de Souza Telles Guimarães (44 anos), Irmã Filomena Telles Guimarães (41 anos), Pedro Telles Guimarães (39 anos), Caetano Telles Guimarães (38 anos), Irmã Mariana Telles Guimarães (35 anos), D. Tereza Telles Guimarães (31 anos), Estêvão José de Souza Telles Guimarães (29 anos) e Irmã Maria do Carmo Telles Guimarães (25 anos).

> *Sanjoanense para manusear o acervo musical pois nos exercícios de prática instrumental ele utilizava música manuscrita para exercitar os aprendizes na leitura musical do que teriam que tocar quando ingressassem na orquestra e no coro. Um de seus alunos mostrou-se realmente um talento para o violino e foi com ele que ouvi muitas vezes o Professor Luiz executar os* Duetos *do Gabriel Fernandes da Trindade. Era comum os alunos levarem partes musicais para estudo em casa e foi o que aconteceu com o manuscrito dos Duetos. Era propriedade da Lira Sanjoanense e era utilizado pelo Professor França. Quando assumi a responsabilidade de cuidar do arquivo musical, na década de 1960, uma das minhas preocupações foi a de conservá-lo melhor e restaurá-lo. Comecei fazendo novas cópias do que era do repertório usual, preservando manuscritos originais. Consegui, através da notável maestrina, musicóloga e pesquisadora Cleofe Person de Mattos, recursos do Conselho Federal de Cultura do MEC para a primeira fase de restauração de manuscritos importantes. Ai foi que se deu o problema dos* Duetos. *Estava no arquivo só a parte do 2.º violino. Lembrei-me que ouvira há anos atrás com o Professor França e seu aluno José Lourenço Parreira a execução dos duetos. Lourenço estava residindo fora de São João del-Rei e em uma de suas vindas à cidade procurei-o e perguntei-lhe sobre a parte do 1.º violino dos* Duetos. *Ele disse-me que estava com ele e eu solicitei a devolução para integrar a obra para ser restaurada.* [...]"[81]

Não se conhecem outras cópias antigas dos *Duetos Concertantes*. Existe, no entanto, cópia em microfilme dos mesmos manuscritos, realizada por Olivier Toni em março de 1977, atualmente arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros (rolo 13, fotogramas 416-447). Foi através desse microfilme que iniciamos a transcrição das obras, até abril de 1995, quando passamos a trabalhar diretamente com os originais, gentilmente cedidos para essa pesquisa por Aluízio Viegas.[82]

Os manuscritos originais dos *Duetos*, preservados no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, são constituídos de dois cadernos de nove folhas, um deles contendo a parte de primeiro violino e outro a de segundo, copiados em um papel de música inglês de marca C. Brenchley, fabricado em 1814 - informações que aparecem no papel sob a forma de marcas d'água. A página de rosto, idêntica em ambos, difere somente pela indicação "1.º" ou "2.º", que aparece ao alto da página: "*Trez / GRANDES DUETTOS. / Concertantes. / Por dous Violinos. / Dedicados ao Snr' / Francisco Ignacio Ançaldi, primeiro Rebecca da Camera de / S. Magestade Fidellissima / Composto pelo seu Dissipulo. / Gabriel Frz^e^ da Trindade*". Com uma outra letra, existe a primeira informação de posse do material, ao pé da página: "*Pertence a / Camillo Frz^e^ da Trindade.*" Esta informação foi riscada pelo segundo proprietário das cópias, que grafou no alto da página, com uma terceira letra, esta outra informação: "*Pertence a C. S. Telles Guimaraens*". Um monograma com as iniciais "CSTG" foi aplicado com um carimbo na folha de rosto de ambas as partes.

O documento seria autógrafo? não temos, até agora, outros manuscritos de Trindade para quotizar sua caligrafia com a dos *Duetos*. A excessiva quantidade de erros nos manuscritos, incluindo falta de compassos, repetições alteradas e passagens

---

[81] VIEGAS, Aluízio José. Carta a Paulo Castagna. São João del-Rei, 25 de agosto de 1995.

[82] Retiramos, sob cautela, o manuscrito do arquivo da Lira Sanjoanense em abril de 1995, devolvendo-o em julho de 1996. Nesse período, além de trabalhar na transcrição cuidadosa das obras, fotografamos o documento para uma eventual edição fac-similar.

duvidosas, dificulta a caracterização dessas partes como autógrafafas. Entretanto, a data do papel utilizado e a boa aparência das cópias e da página de rosto poderiam indicar tratarem-se de partes oferecidas por Trindade ao seu mestre Francisco Inácio Ansaldi, porém copiadas por outra pessoa. Não sabemos, no entanto, se as obras foram *ofertadas* ou somente *dedicadas* ao mestre Ansaldi. Há certeza, até o momento, somente da época em que o manuscrito foi copiado: a década de 1810.

Caetano de Souza Telles Guimarães, o músico que adquiriu as partes dos Duetos, representa nova dúvida na investigação da trajetória desse documento. Parece ter sido músico mais preocupado com a coleta de obras de outros autores que com a produção de novas. Vários manuscritos musicais encontrados em Mariana e São João del Rei, copiados por diversos músicos, foram obtidos por Telles Guimarães que, em seu frontispício incluiu posteriormente seu nome.

Os *Duetos* de Gabriel Fernandes da Trindade (c.1814), são as mais antigas obras instrumentais camerísticas produzidas no país, segundo o que se sabe até o presente. Enquanto música instrumental, juntam-se a outros marcos iniciais do período colonial brasileiro, como a *Sinfonia Fúnebre*, para orquestra (1790), os *Doze Divertimentos* para conjunto de sopros (1817), infelizmente perdidos e as lições do *Método de pianoforte* (1821), todos de José Maurício Nunes Garcia. Representando uma exceção à regra na produção colonial brasileira - basicamente constituída de música vocal e religiosa - estes Duetos revelam-se sociologicamente importantes, por documentarem o estabelecimento de um estilo cortesão de vida no Rio de Janeiro, com a prática de uma música instrumental de salão, já na época de D. João VI.

Gabriel Fernandes da Trindade utilizou, nos *Duetos Concertantes*, uma base estética clássica italiana da segunda metade do século XVIII. Porém, características luso-brasileiras são evidentes no primeiro e terceiro movimentos do *Dueto n.º 2* e em todo o *Dueto n.º 3*. As peças são essencialmente brilhantes e mesmo os movimentos lentos manifestam assumida extroversão. A linguagem é simples e divertida, destacando-se a utilização freqüente de procedimentos melódicos e harmônicos típicos do estilo operístico italiano.

Até o presente não foram realizados estudos que pudessem definir com maior precisão a linguagem composicional a que Trindade estava filiado à época da elaboração dos seus *Duetos*. A ópera e a música religiosa de base italiana praticada no Brasil entre fins do séc. XVIII e inícios do séc. XX certamente forneceram material para a escrita do violinista. Autores como Giovanni Paisiello (1740-1816), Domenico Cimarosa (1749-1801), Marcos Portugal (1762-1830) e o próprio José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) podem ter fornecido material para suas composições.

Trindade, em seus *Duetos*, demonstra conhecer os princípios básicos da boa composição desse gênero musical europeu. Ouvindo-se as composições de Trindade à luz das observações do teórico-musical português Rodrigo Ferreira da Costa, em 1824, podemos afastar a hipótese desses duetos serem obra de compositor principiante:[83]

> "*Os duetos para dois instrumentos sem acompanhamento devem ser compostos com tanto desvelo, que o ouvido fique satisfeito com a*

[83] COSTA, Rodrigo Ferreira da. *PRINCIPIOS DE MUSICA / OU / EXPOSIÇÃO METHODICA DAS DOUTRINAS / DA SUA / COMPOSIÇÃO E EXECUÇÃO. / AUCTOR / RODRIGO FERREIRA DA COSTA: / Cavalleiro da Ordem de christo. Bacharel Formado nas Fa/culdades de Leis e Mathematica, e Socio da Academia / Real das Sciencias. / Et toi, fille du Ciel, toi, puissante Harmonie, / Art charmant, qui polis la Grece et l'Italie, / J'entends de tous côtés ton langage enchanteur, / Et tes sons souverains de l'oreille, et du coeur. / Henriade, Chant VII /* TOMO II / LISBOA / NA TYPOGRAPHIA DA MESMA ACADEMIA / 1824 / Com licença de SUA MAGESTADE. v.2, Segunda Parte, Terceira Secção, Cap.X (Do dueto, terceto, quarteto, &c.), p.264.

> *harmonia destas duas partes, sem desejar terceira, e mesmo sem que esta seja possivel. Dar por dueto um canto acompanhado de outro em 3.ª ou 6.ª, nota por nota, he zombar dos ouvintes e da sciencia da musica: e muito mais, quando uma das partes, em vez de ter canto proprio, so dá notas fundamentaes ou chans, e parecidas a um simples baixo. Todavia os duetos dos principiantes peccão de ordinario em um destes dois defeitos.*"

Contudo, os compositores-violinistas italianos mais conhecidos do período devem ter contribuído de forma mais efetiva na criação dos *Duetos*: Giovanni Battista Viotti (1753-1824), o primeiro deles, é autor de 29 *concertos* para violino e orquestra, 21 *quartetos* e 21 *trios* de cordas, 18 sonatas para violino e baixo contínuo e 51 duetos para dois violinos.[84] Federico Fiorillo (1753-1823), por sua vez, compôs 36 *caprichos* para violino solo (dos quais Stehor publicou uma versão para 2 violinos), vários *concertos* para violino e orquestra, *quintetos*, *quartetos*, *duos* para violino e piano, *duos* para dois violinos e algumas peças para dois violinos intituladas *duetos concertantes*.[85]

Rodrigo Ferreira da Costa apresenta um comentário sobre a produção musical de Giovanni Battista Viotti que nos permite conhecer um pouco melhor o estilo utilizado por Gabriel Fernandes da Trindade:[86]

> "Viotti, *um dos grandes rebequistas, que tem dado os mais bellos concertos ao violino, he tãobem o que sobresae na symphonia concertante para duas rebecas. Posto que não possa medir-se com* Haydn *ou* Mozart *na riqueza, força, e profundidade do contraponto e harmonia; comtudo pela sua frase pomposa, traços brilhantes, e estylo elevado rivaliza com os mais Compositores. As suas introduções são peristylos magnificos, são exordios dotados de toda a nobreza, majestade, e deffeitos da symphonia: e nada deixão a desejar pelo lado do apparato. As symphonias concertantes de* Daveaux *excitão constantemente apraziveis sensações. As de* Kreutzer *brilhantíssimas ouvir-se-ão longo tempo com applauso executadas por Professores correspondentes. As de* Pleyel *farão sempre as delicias dos que preferem a musica facil e graciosa á de maior força e mais pesada.*"

No próprio arquivo da Lira Sanjoanense, existe uma cópia manuscrita dos *caprichos* de Fiorillo, na versão para violino solo, com caligrafia muito semelhante à dos *Duetos* de Trindade. Teriam sido copiados pelo autor dos *Duetos*? Que outro repertório teria chegado às mãos de Trindade por essa época? Que obras para o instrumento teriam levado ao Rio o violinista italiano Ansaldi e outros colegas seus da Capela Real? Somente a consulta e análise de todo esse material garantirá respostas mais satisfatórias a estas questões, pesquisa que, infelizmente, não pôde ser levada a cabo até o presente.

Trindade não adotou completamente o esquema clássico da *forma sonata*: somente no primeiro movimento do *Dueto n.º 1* e no último movimento do *Dueto n.º 3* essa técnica composicional foi esboçada. A ênfase na forma, contudo, é muito clara,

---

[84] PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *Diccionario de la Música Labor*; iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, Editorial Labor, S. A., 1954. v.2, p.2245.

[85] PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *op.cit.*, v.1, p.921.

[86] COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Principios de musica*, op.cit., v.2, Segunda Parte, Terceira Secção, Cap.IX (Da sonata, concerto, e symphonia), p.267.

com maestria no estabelecimento de seções contrastantes, repetições idênticas ou transpostas e seções modulatórias, destinadas a exibir o virtuosismo dos intérpretes. A tonalidade dos movimentos não é única em cada *Dueto* e o compositor permite-se concluir em modo menor um movimento iniciado em modo maior, no caso do *Andante con espressione* do *Dueto n.º 2*.

O *Dueto n.º 1* é o mais extenso e aquele onde estão mais equilibradas as participações do primeiro e segundo violino. No *Allegro moderato* (Sol Maior), após a exposição de materiais melódicos em ambas as partes, um tema em tercinas é apresentado em ré maior e, depois de uma seção modulatória, reapresentado em Sol Maior. Após a *codetta*, surge novo material em sol menor, de sabor tipicamente operístico, até que se ouve novamente o tema principal em Sol Maior. O *Andante sostenuto* (Mi bemol Maior) é um movimento curto em forma binária, baseado em melodia lírica e fluente. O *Allegro vivace* (Dó Maior) é um *rondo*, no qual um tema jocoso, após sua repetição, dá lugar a uma seção contrastante em modo menor. O tema volta a ser apresentado e a seção anteriormente foi utilizada em modo menor agora reaparece em modo maior. O movimento conclui após uma breve *coda*.

O *Dueto n.º 2* destaca-se por sua vivacidade. O *Allegro moderato* (Sol Maior) possui uma seção baseada em uma melodia com características de dança luso-brasileira, que se repete entremeada por uma seção contrastante em modo menor. O movimento encerra-se com uma *coda*, cujo material foi extraído da melodia principal. O *Andante con espressione* (Ré Maior) é constituído por um tema elegante e espirituoso, seguido de quatro variações virtuosísticas e um final em ré menor, baseado em material do tema. A participação do primeiro violino é dominante e somente na primeira variação a melodia principal foi destinada ao segundo. O *Allegro con spirito* (Ré Maior), também baseado em melodia que lembra dança luso-brasileira, é um *rondo* do tipo ABACA, no qual a seção C, em modo menor, representa a seção central do movimento.

O *Dueto n.º 3* possui apenas dois movimentos, o primeiro deles funcionando como introdução ao segundo. O *Adagio* (dó menor - fá menor) possui comportamento melódico e harmônico característico das *modinhas* do período: ouve-se uma melodia lírica no primeiro violino, enquanto o segundo a acompanha com acordes arpejados à maneira da viola ou do violão. A melodia termina suspensa, preparando a entrada do segundo movimento. No *Allegro con moltissimo moto* (Fá Maior), há uma perfeita fusão entre o estilo italiano e o gosto luso-brasileiro, pelo caráter das melodias elaboradas. Percebe-se a utilização da forma *sonata*, porém de maneira muito peculiar. São apresentados dois temas, bem separados por uma cadência do primeiro violino: o primeiro deles, solene, mas com um toque jocoso, está em Fá Maior; o segundo, que se inicia em Fá mas conclui em Dó maior, é uma melodia nitidamente derivada do primeiro tema. A seção, no entanto, termina em Fá Maior. Após o *ritornello* surge um longo desenvolvimento modulatório, no qual são trabalhados elementos dos dois temas. A seção inicial retorna com pequenas alterações, mas sem a transposição de nenhum dos temas e sem uma *coda* final.

12. Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves [c.1948]. 360p.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529p.

ANDRADE MURICY. Glorificação de José Maurício. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro: 31/07/1946.
ANDRADE MURICY. Glorificação de José Maurício. *Música Sacra*, Petrópolis, ano 6, n.9, p.161-162, set. 1946.
ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2v.
ANDRADE, Mário de. A modinha de José Maurício. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p.79-80, out. 1930.
ANDRADE, Mário de. Ainda o Padre José Maurício. *Diário Nacional*, São Paulo: ano 3, n.909, p.3, col. Quartas Musicais , quarta-feira, 11 jun.1930.
ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n.17-39, 1944.
ANDRADE, Mário de. José Maurício Nunes Garcia. *Diário Nacional*, São Paulo: ano 3, n.859, p.4, sexta-feira, 18 abr. 1930.
ANDRADE, Mário de. José Maurício. *Folha da Manhã*, São Paulo: 22 abr. 1944.
APLEBY, David P.*The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983. 209p.
ARAÚJO, Mozart de. Sigismund Neukomm, um músico austríaco no Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.61-74, jul./set. 1969.
AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. Obras do padre José Maurício Nunes Garcia existentes na Biblioteca do Instituto Nacional de Música. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro: n.3, p.81, out. 1930.
AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. José Maurício Nunes Garcia. *Boletín Latino Americano de Música*, Montevideo, n.1, p.133-150, abr. 1935.
AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. O espírito religioso na obra de José Maurício. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro: n.22, p.9-10, jun.1947.
AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. O espírito religioso na obra de José Maurício. *Música Sacra*, Petrópolis, ano 6, n.5, p.85-94, mai. 1946.
AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. O padre José Maurício. *Brasil Musical*, Rio de Janeiro: n.6, p.5, 48, jun./jul./ 1945.
AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. Sigismund Neukomm, an austrian composer in the new world. *Musical Quarterly*, New York, v.45, n.4, p.473-483, out. 1959.
AZEVEDO, Luís-Heitor Corrêa de. Um velho compositor brasileiro: José Maurício Nunes Garcia. *Boletín Lationo-Americano de Música*, Montevideo, n.1, 1935, p.133 e segs.
BRASIL, Biblioteca Nacional. *Exposição comemorativa [do] 2. Centenário de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1967. 95p.
CALDEIRA FILHO, João da Cunha. José Maurício, Lobo de Mesquita e Curt Lange. *Anhembi*, São Paulo: v.43, n.128, p.422-428, jul. 1961.
CALDEIRA FILHO, João da Cunha. O mestre da capela da Sé. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 24 dez. 1954, p.7.
CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano, Stab. Tip..Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617p.
ELLMERICH, Luís. Do barroco ao padre José Maurício. *Diário de S. Paulo*, São Paulo: 12/11/1974.
ESTUDOS mauricianos: textos de José Cândido de Andrade Muricy, visconde de Taunay, José Maurício Nunes Garcia Júnior (com notas de Curt Lange), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Padre Jaime diniz, Januário da Cunha barbosa, José Maria

Neves, Bruno Kiefer, René Brighenti. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1983. 88p.

FRANÇA, Eurico Nogueira. José Maurício. In: EWEN, David. *Maravilhas da música universal*. Rio de Janeiro: Globo, [1959]. v.1, p.448-452.

GAMA, Mauro. *José Maurício: o padre-compositor*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1983. 60p.

GARCIA, José Manurício Nunes. *O método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*: inclui reprodução facsimilar do método original / Marcelo Fagerlande. Prefácio Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / RioArte, 1996. 168p.

[GONZALES, Carlos]. Composições inéditas do padre José Maurício. *Notícia bibliográfica e histórica*, Campinas, v.21, n.134, p.156-157, abr./jun.1989.

JOSÉ Maurício. *Weco*, Rio de Janeiro: n.3, p.11-14, abr. 1930.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundú*; duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento / UFRS, 1977. 49p.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*; dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. 132p.

LANGE, Francisco Curt. *Estudios brasileños (Mauricinas) I: manuscritos de la biblioteca nacional de Rio de Janeiro*. Revista de Estudios Musicales, Mendoza, v.1, n.3, p.99-194, abr. 1950.

LIMA, Rossini Tavares de. *Vida e época de José Maurício*. São Paulo: Elo, 1941. 113p.

MASSARANI, Renzo. A missa em si bemol do padre José Maurício. *Música Sacra*, Petrópolis, n.6, p.184-185, nov./dez. 1957.

MASSARANI, Renzo. José Maurício e Strawinsky. *Música Sacra*, Petrópolis, n.4, p.122, jul./ago. 1957.

MATOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. 413p.

MATTOS, Cleofe Person de. José Maurício Nunes Garcia (1767-1820): Offices for the dead: Requiem Masses. In: BISPO, Antonio Alexandre et alii. *Musices Aptatio*; Collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis, Liber Annuarius / Jahrbuch 1981. Köln, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E. V.Köln: Arbeitsstelle Maria Laach; Roma, Consociationis Internationalis Musicae Sacrae (CISM) Romae Publicationes, 1981. p.29-42.

MATTOS, Cleofe Person de. La tradition europèene et la musique de José Maurício Nunes Garcia. *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*; Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et L'Amerique Latine du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle, Bruxelles, n.16, p.211-220, 1986.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed., Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. x, 362p.

MELLO, Inah. Música [sobre José Maurício Nunes Garcia]. *Lareira*, São Paulo: ano 6, n.20, p.22-25, mar./abr. 1950.

O Padre José Maurício Nunes Garcia: Patrono da cadeira 22 da Academia Brasileira de Música. *Música Sacra*, Petrópolis, ano 6, n.10, p.188-194, out. 1946.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do padre J. Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v.19, p.354-369, 1856.

PORTO-ALEGRE, Nanoel de Araújo. Marcos e José Maurício. Catálogo de suas composições musicaes. *Revista Trimestral do Instituto Histórico Geográfico e Etnographico do Brasil*, Rio de Janeiro: n.22, p.487-506, 1859.

PROSSER, Elisabeth. José Maurício Nunes Garcia. *Continuo*, Toronto, v.9, n.2, p.2-9, nov.1985.

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343p.

SCHUBERT, Guilherme. José Maurício Nunes Garcia: Ein dunkelhäutiger Mozart im Brasilien der Kolonialzeit. In: BISPO, Antonio Alexandre et alii. *Musices Aptatio*; Collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis, Liber Annuarius / Jahrbuch 1981. Köln, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E. V.Köln: Arbeitsstelle Maria Laach; Roma, Consociationis Internationalis Musicae Sacrae (CISM) Romae Publicationes, 1981. p.43-46

SEINKMAN, Eduardo. Estaria morto José Maurício? *Revista Música*, São Paulo, v.4, n.1, p.68-92, mai. 1993.

SEINKMAN, Eduardo. Sinfonia fúnebre: uma idéia musical. São Paulo: Diss. Mestrado ECA/USP, 1983. 158p.

SINZIG, Pedro. A *Música Sacra* no Brasil. *Música Sacra*, Petrópolis, n.2, p.26-33, fev.; n.3, p.45-47, mar.; n.4, p.61-64, abr.; n.5, p.94-95, mai.; n.6, p.106-108, jun.; n.8, p.153-154, ago. 1946; ano 7, n.3, p.48-54, mar.; n.4, p.68-74, abr.; n.5, p.93-95, mai. 1947.

SIQUEIRA, João Baptista. *Modinhas do passado*: cultura, folclore, música. 2 ed. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1976. 373p.ilus.

TAUNAY, Afonso de Escragnolle. *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

TAUNAY, Afonso de Escragnolle. *Uma grande glória brasileira: José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

TAUNAY, Visconde de. Esboceto biográfico. In: GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de réquiem, 1816*. Rio de Janeiro: São Paulo: Bevilacqua, 1897.